cahiers du CINEMA

Douglas Sirk
Jacques Demy Ruy Guerra



prix du numéro 6 francs

numéro 189 avril 1967



Les constatations qu'il nous a été permis de faire tant au cours de nos activités de cinéphiles qu'au cours de celles d'animateurs nous ont prouvé qu'une grande partie du public « cultivé » — celui qui fréquente les salles d'Art et d'Essai en particulier — limite sa consommation de films aux seules œuvres de Ford, Hawks, Hitchcock, Walsh : quelque fois Welles, Lang et plus rarement Kazan, Fuller, Minnelli.

Est-ce dû à l'affirmation excessive d'une politique d'auteurs ce qui, somme toute, n'est que demi-mal, ou, plutôt, fait beaucoup plus grave, à une certaine paresse intellectuelle à un confort annihilant, pour ne pas dire un conformisme ?

Il n'est pas question pour nous de brûler ceux que nous adorons. Il n'est pas non plus question de prendre la nouveauté comme seul critère de qualité. Nous pensons simplement qu'il est bon de remettre en cause certains jugements tenus pour définitifs, de se pencher sur l'œuvre de réalisateurs catalogués comme « mineurs », voire même de réhabiliter des « artisans » géniaux.

Dans cette optique, il nous a semblé indispensable de vous faire découvrir ou redécouvrir DOUGLAS SIRK.

J.-M. CAUSSE
J.-M. RODON
R. TAVERNE

animateurs du STUDIO ACTION

hommage à douglas sirk (3-18 mai)

TARNISHED ANGELS (la ronde de l'aube)	*mercredi*	3
	vendredi	12
CAPTAIN LIGHTFOOT (capitaine mystère)	*jeudi*	4
	dimanche	14
BATTLE HYMN (les ailes de l'espérance)	*vendredi*	5
	mardi	16
A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (le temps d'aimer et le temps de mourir)	*samedi*	6
	lundi	15
THE SIGN OF THE PAGAN (le signe du païen)	*dimanche*	7
	jeudi	18
WRITTEN ON THE WIND (écrit sur du vent)	*lundi*	8
	samedi	13
IMITATION OF LIFE (le mirage de la vie)	*mardi*	9
	mercredi	17
INTERLUDE (les amants de salzbourg)	*mercredi*	10
MAGNIFICENT OBSESSION (le secret magnifique)	*jeudi*	11

« On rencontre
tout le monde ici, dit Pierrot.
Sauf la jeune fille que je recherche,
dit Léonie. Et qui a peut-être
cinq enfants maintenant. »
Raymond Queneau.

cahiers du CINEMA

Blanches lombes et vilain monsieur : Françoise Fabian, Francis Blanche et Maria Latour dans « Belle de Jour », de Luis Bunuel.



Mauricio Loyola dans Os Fuzis » de Ruy Guerra.

No 189 AVRIL 1967

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e.

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.

Le dernier numéro de *L'Arc* réalisé par Bernard Pingaud et Pierre Samson est consacré à Alain Resnais. Irritant par certains côtés (il semble souvent que pour les auteurs rien ne valait au cinéma avant la venue du messie Resnais, ce qui est fâcheux puisque ce n'est assurément pas leur avis), ce numéro 13 contient les témoignages des principaux collaborateurs de Resnais et des propos de celui-ci qui en est, on le sait, fort avare.
« *Longtemps, j'ai détesté le théâtre. Tout a changé le jour où, adolescent, j'ai vu* La Mouette. *A partir de ce moment-là, je suis devenu un spectateur passionné, et j'ai même songé, comme tous ceux que le théâtre passionne, à faire une carrière d'acteur. Le théâtre est une forme de spectacle parmi d'autres. Je ne fais pas de différence entre une pièce et certains romans, ceux de Robbe-Grillet par exemple, ou certains tableaux, certaines musiques :* le Déluge *d'Ucello,* Apollon Musagète *de Strawinski. Pour moi, ce sont toujours des spectacles. Dans le spectacle, il y a l'idée du mouvement dramatique de l'action, de la démonstration même. L'enseignement peut être une forme de spectacle. On reproche parfois à Brecht d'être trop pédagogue ; j'aime, au contraire, ce jeu de questions et de réponses auquel il nous invite. Le théâtre de Brecht, c'est vraiment du spectacle. Le cinéma aussi, bien sûr. Beaucoup d'auteurs que j'admire n'entrent pas dans cette catégorie. Je ne me vois pas adaptant des œuvres de Bataille, de Miller, de Leiris.* Nadja *est un livre merveilleux, mais je n'accepterais jamais de tourner* Nadja. *Nathalie Sarraute, en revanche... J'oppose spectacle à contemplation, à méditation. Tout spectacle comporte une progression dramatique : exposition, péripétie, dénouement. Dans* La Guerre est finie, *la péripétie, c'est la discussion entre Diego et les jeunes gens. J'ai pu constater que le public réagissait toujours à ce moment du film. Bien sûr, on peut jouer sur la construction dramatique. A cet égard, le cinéma est encore très en retard sur le roman ou la musique. Il reste beaucoup à faire pour assouplir le récit, en le rendant à la fois plus subtil et plus naturel. L'ordre dans lequel les idées ou les images s'associent dans notre esprit est rarement chronologique. On pense à une chose, puis à une autre qui n'a aucun rapport immédiat avec la précédente, qui ne la suit pas logiquement, ni temporellement. Le vrai réalisme consiste à suivre cet ordre ; cela peut conduire à placer la fin de l'histoire avant le début. Mais alors la fin devient un début. On ne peut pas se passer d'ordre, de tension. Il serait intéressant d'examiner de ce point de vue un film comme* Deux ou trois choses que je sais d'elle, *de Godard, où la dislocation du récit est totale. On y découvrirait sans doute des lois nouvelles de progression. Il faut toujours que le spectacle soit porté par son propre mouvement. Même un film comme* Marienbad *a sa logique interne : au montage, nous avons essayé de modifier la suite des bobines. Ça ne marchait pas. (...)*
Dans un film comme dans n'importe quelle œuvre d'art, il me semble que tout doit être lié. Souvent, au montage, je me demande : « Que se passerait-il si j'enlevais tel plan ? Ou si je le faisais passer après tel autre ? » Je dresse une liste des modifications possibles, en m'interrogeant sur leurs conséquences. Il y a les détails, et puis il y a la composition. Une œuvre peut être très réaliste dans les détails, tout en s'appuyant sur une construction formelle rigoureuse. Regardez un tableau de Cézanne : on n'a jamais mieux montré la Provence, le paysage est rendu avec une précision, une sensibilité extrêmes. En même temps, c'est une composition abstraite, un jeu de lignes et de formes. A cet égard, la peinture non figurative n'a rien changé. Simplement, au lieu de partir d'un objet, d'une pomme, d'un arbre, on part d'un premier trait qui est posé arbitrairement et autour duquel d'autres traits s'organisent ensuite. Le sujet du tableau, c'est le tableau lui-même.
Peut-être faudrait-il parler d'un réalisme formaliste, si cet alliage de mots a un sens. J'ai l'impression, quand je tourne, de m'attacher constamment aux détails. J'essaie d'être aussi exact, aussi fidèle que possible. Mais je ne perds jamais de vue l'ensemble, la totalité qui est celle du film lui-même, parce que je sais que pour communiquer quelque chose, il faut passer par les formes.
Il y a d'ailleurs toujours un moment, dans mes films, où j'éprouve le besoin de briser cette composition, de faire le contraire de ce que j'avais fait jusque-là. Par exemple, dans Hiroshima, *toute la bande sonore est au présent ; mais on entend le cri de l'héroïne à Nevers. Dans* La Guerre, *la caméra suit Diego et adopte constamment son point de vue, sauf un plan où Diego dort et où Marianne s'approche du lit. C'est encore une façon, sans doute, d'éprouver la solidité de la construction.*

Il y a presque un an j'émettais ici même (n° 180) le vœu que la revue *Filmcritica*, que nous aimions, puisse continuer à se faire sous un autre nom. C'est maintenant chose faite. Cette revue s'appelle *Cinema e film* et nos amis Albano, Anchisi, Apra, Faccini, Martelli, Ponzi, Rispoli et Roncoroni président à sa destinée. C'est une revue trimestrielle de 150 pages au format original (13x27) dont le premier numéro (hiver 1966-67) est tout à fait passionnant puisqu'on y parle avec Pasolini, Barthes, Straub, Delvaux, Varda, Kluge et de Godard, Bresson, Resnais, Rossellini, Ford comme nulle part ailleurs en Italie. On peut se procurer *Cinema e film* pour la somme modique de 600 lires Via Prenestina 395, Roma 5. Au sommaire du prochain nu-

es autres

méro à paraître incessamment : un entretien avec Roman Jakobson et un texte de Bernardo Bertolucci.

Pour la sortie de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, nos confrères que Godard inspire rarement se sont en général surpassés. Une des peu nombreuses exceptions à cette règle n'est malheureusement pas connue du grand public puisque c'est le press-book du film, réservé à la presse (laquelle aurait dû s'en inspirer un peu plus : notons toutefois que la seule publication littéraire sérieuse *Les Lettres Françaises* reprend dans son numéro 1174 un intéressant texte de Godard contenu dans ledit press-book) qui la fournit grâce à un texte d'André Akoun (lequel allait s'entretenir avec Godard dans le n° 24 de *La Quinzaine littéraire*).

« On sait le reproche que chacun fait à Jean-Luc Godard : ses films sont bâclés, incohérents. Comme, par ailleurs, chacun veut bien reconnaître la « grande beauté » des images, « l'intelligence » des cadrages, il en conclut généreusement qu'on a affaire à un « somptueux chaos ».

Ce qui m'a frappé dans ce film, c'est une qualité contraire : sa très grande rigueur. Le malentendu vient de ce que chacun veut confondre cohérence et anecdote, c'est-à-dire scénario. Cette rigueur que je crois découvrir, il est vrai qu'elle ne paraît pas résulter d'un « travail ». Le film ne se présente pas comme une synthèse de thèmes, produit d'une activité réfléchie construisant un « roman », mais comme une totalité. Il est insolite comme l'est n'importe quel objet dès qu'on l'arrache à ses significations utilitaires ou quotidiennes et qu'on lui ôte sa banalité ; comme l'est aussi le récit d'un rêve dont l'absurdité apparente renvoie à une logique interne d'une extrême rigueur. Les thèmes que l'analyse découpe dans le film, on doit assimiler leur statut aux perspectives que le regard impose — en tournant autour de lui — à un objet qui les autorise toutes sans les énoncer et sans être limité par elles.

Au début, le spectateur est surpris par la simplicité provocatrice de la structure. L'image est tranquillement, lourdement soulignée par un commentaire didactique-politique ; le paysage parisien change : les travaux publics, les grands ensembles dessinent le nouveau visage d'Elle (la ville), en fonction d'un PLAN (le commentaire donnant à ce mot tout son poids d'ambiguïté). A voix basse, en contrepoint des images visuelles, nous est livrée la vérité des apparences : l'habitat n'est pas seulement une construction de pierres. En lui se concrétise une volonté politique d'aménagement... des hommes. L'habitat soumet les habitants à sa propre mesure...

Les pierres nous ont renvoyés au discours politique. Celui-ci nous renvoie, à son tour, au monde de la « psychologie » comme expression confirmatrice. Les hommes sont mis en scène par le Plan et (ce qui est au dehors est aussi au dedans), lorsqu'ils parlent, ils énoncent, sur le mode illusoire du « moi-je », ce bric-à-brac qui leur est donné à consommer : les « idées ». On connaît le goût de Godard pour les citations qui font de ses films des « collages ». Jamais le procédé n'aura trouvé une justification aussi grande. Par ce moyen, les discours de chacun révèlent qu'ils sont sans « sujets », comme est sans auteur un film qui résulte de la rencontre provoquée entre des « morceaux » de réalité toute faite, des messages qui circulent et forment le bruit de notre monde...

Si, jusqu'alors, le sentiment demeure que Godard-Dieu nous « montre » et nous « démontre » notre monde, voilà qu'une nouvelle dimension (la quatrième) compromet tout. Sans que la vérité politique en soit détruite, le discours du cinéaste, cette voix basse qui est la vraie musique de fond du film, devient ontologique...

Ce qui semblait commentaire se découvre monologue, pris lui-même dans la totalité qu'il croyait commenter. « Problèmes de langage », « problèmes de l'être », le démiurge perd son assurance et, dans les cassures de sa parole, nous comprenons que le véritable narrateur n'est nulle part ni personne.

C'est la réalité-montrée qui se dit, se conteste et ne trouve aucune certitude extérieure à elle qui lui garantisse la consistance de ce qu'elle dit. Ce tourbillon, le vertige qui en résulte, il ne surgit pas à la fin, comme une conclusion. Dès le début il est là ; quand Marina Vlady se présente sous sa double identité : réelle (Marina Vlady) et imaginaire (son personnage), montrant par là le caractère ambigu de l'objet-film, qu'on peut accueillir comme images ou comme partie de la réalité, miroir, reflétant-reflété, d'un autre miroir.

Il y aurait bien d'autres choses à dire sur le film sans, au reste, prétendre l'épuiser. L'essentiel n'est pas là. Il est dans cet accord profond qui existe entre la sensibilité de Godard et celle des gens de ma génération. Ce désir d'optimisme révolutionnaire et cet arrière-goût de lucidité sceptique, ce constat du désarroi du monde et cette insatisfaction qu'on en a sans que pour autant les élans politico-romantiques ne le dissimulent, cette ironie inquiète, ils sont nôtres.

Les films de Godard parlent, non comme le ferait un interlocuteur étranger, mais un Autre en nous. Comment rendre compte de l'allégresse, de la jubilation qu'ils provoquent ?

On imagine ainsi le retour au pays natal, quand le regard neuf découvre les vraies mesures des choses anciennes sans pour cela faire disparaître un attendrissement qui puise dans quelque chose de plus fort que les souvenirs. Les films de Godard sont des retrouvailles. »

Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Michel Delahaye (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Deux ou trois choses que je sais d'elle (Godard)	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★
Mouchette (Robert Bresson)	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★★	●	★★★	★★	★★★★
Les Demoiselles de Rochefort (Jacques Demy)	★★★	★★★	★★★★	★★	★	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★
Le Scandale (Claude Chabrol)	★★★	★★	★	★★	★★★	★★★	★★	★★	★	
Le Vieil homme et l'enfant (Claude Berri)	★	★★★	★★	★★★	★	★★★	★★★	★	★★	★
Opération diabolique (John Frankenheimer)		●			★★	★	★★	●	●	●
Les Treize fiancées de Fu-Manchu (Don Sharp)	●		●	★		★★		●		
La Canonnière du Yang-Tsé (Robert Wise)	★		●	★	●	★	★		●	●
Grand Prix (John Frankenheimer)	★		●	●	★	●	★	★	●	
Les Filles... et comment s'en servir (Brian Hutton)	★★		●	●		●	●	★	●	
Agent Z 55 (Robert B. White)			●	●		★				
L'Homme qui rit (Sergio Corbucci)	●		●			★		●		
Quatre bassets pour un danois (Norman Tokar)				●		●	★	●		
Un idiot à Paris (Serge Korber)	●	●	●	●	●	★★	●	●	●	
Le Gentleman de Londres (Jack Smight)	●		●	●		●		★	●	
Chasse à l'homme à Ceylan (Rud. Zehetgruber)						●	●			
Beau geste, le baroudeur (Douglas Heyes)	●		●				●			
Orgies (Irwin Meyer)			●					●	●	
Minikini Story (Wolfgang Seinig)				●		●		●	●	
Le Vicomte règle ses comptes (Maurice Cloche)	●	●				●	●	●	●	
Deux minets pour Juliette (Norman Panama)	●	●		●		●	●	●	●	
Fantomas contre Scotland Yard (A. Hunebelle)	●	●		●		●	●	●	●	●

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Jose Isbert

Né le 3 mars 1886 et mort le 28 novembre 1966 à Madrid, il était le plus connu des acteurs espagnols, ce qui ne veut pas dire pour autant que sa renommée fut réellement internationale. Dès 1912, il débutait au cinéma, dans de courts (« Asesinato de Canalejas » de Enrique Blanco) ou longs films (« A los Orden mi Coronel » de Julio Roscet, « La Mala Tey », « 48 Pesetas de Taxi », etc.). Ces premières années le voient surtout acteur de théâtre, jusqu'à « Asesinato de Canalejas », où il personnifie l'anarchiste assassin du président du conseil des ministres Don Jose Canalejas. De sa filmographie riche de 120 films et où se remarquent les noms de Luis Marquina, Ignacio Iquino, Ladislao Vajda, Luis Lucia, Rafael Gil, Antonio Roman, Marco Ferreri, Luis Garcia Berlanga, détachons quelques films : « Te quiero para mi » (Vajda-'44), « El Testamento del Virrey » (Vajda-'44), « Ronda Española » (Vajda-'51), « Dona Francisculta » ('51), « Bienvenido Mr. Marshall » (Berlanga-'52) où il était le maire de Villar del Rio devenant pour quelques heures... sherif, « Tarde de Taros » (Vajda-'55), « Un Angel paso por Brooklyn »

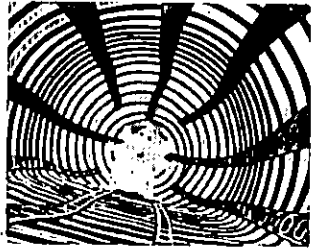


Jose Isbert dans « El Cochecito » de Marco Ferreri

(Vajda-'57), et surtout « El Cochecito » de Marco Ferreri ('60) et « El Verdugo » de Berlanga ('63), aux côtés de Nino Manfredi. Il passait les derniers mois de sa vie à écrire son autobiographie qui recoupe pratiquement toute l'histoire du cinéma espagnol et qui reste inachevée. - P. B.

Walt Disney de Oswald à Hayley Mills

Walt Disney naît le 5 décembre 1901 à Chicago (Illinois). Il y suit les cours de l'Académie des Beaux-Arts et travaille à Kansas-City comme dessinateur commercial, réalisant des diapositives publicitaires projetées dans les cinémas, pendant les entractes. Parallèlement à cette activité et fasciné par la vie des animaux, il filme des journées entières dans un garage désaffecté des souris qu'il capture. Peu à peu il se familiarise avec le mouvement de la vie tel que ces petits films peuvent le lui restituer et il décide de se lancer dans l'animation. Il abandonne l'usine de machines agricoles pour laquelle il travaillait et, avec quelques amis, il réalise sept petits films animés qu'il vend à une firme newyorkaise. Il rejoint son frère Roy en Californie et entreprend « Alice in Cartoonland » (1924) qui fait suite à « The Four Musicians of Bremen » (1923), « Little Red Riding Hot » (1923), « Jack the Giant Killer » (1923), « The Three Bears » (1923), « Goldlocks » (1923) et mélange déjà le dessin animé et la photo. L'année 1926 voit l'apparition de Oswald le lapin. Ces deux personnages, Alice et Oswald, sont acceptés par l'Universal qui en distribue les dessins animés en complément de ses programmes. En 1927, Disney devient indé-



La souris prise au piège : « Cendrillon »

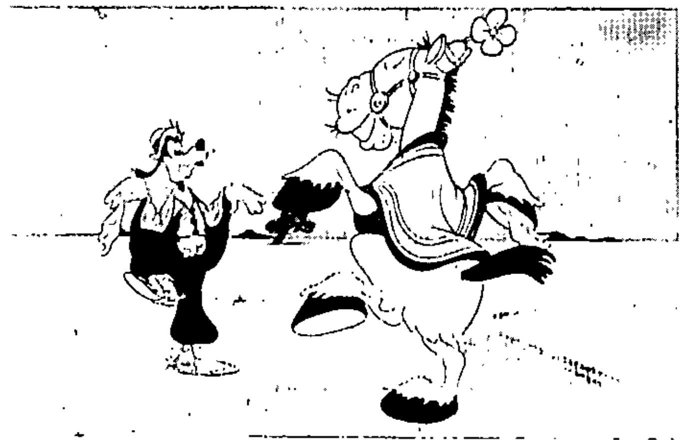
pendant et crée Mortimer Mouse, le futur Mickey. Mais cette même année, la Warner lance sur le marché « The Jazz Singer » et le cinéma parlant. Disney met aussitôt au point dès son troisième Mortimer Mouse, « Steamboat Willie », un système de sonorisation. A partir de cette date, qui marque l'introduction définitive des Studios Disney dans la production cinématographique américaine, l'histoire du dessin animé hollywoodien va pratiquement se confondre avec celle des stu-



In Pace

Entre « La terra vista dalla luna » (sketch de « Le Streghe ») et « Œdipe » qu'il s'apprête à tourner au Maroc, Pier Paolo Pasolini a poursuivi (après « Le Bossu de Rome ») sa carrière d'acteur avec Carlo Lizzani dans « Requiescant ». Les autres interprètes de ce western italien sont Corinne Fontaine, Annibale Danovi (entourant sur notre photo P.P.P.), Lou Castel, Mark Damon, Franco Citti, Barbara Frey, Mirella Maravid.

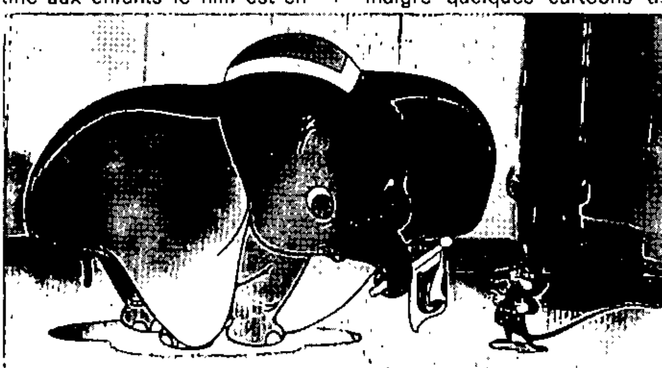
Ce petit journal a été rédigé par Farouk Beloufa, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Marc Sator et Bertrand Tavernier.



Pluto et son cheval . « Saludos Amigos ».

dios de Disney. 1929 : « The Skeleton Dance », première des Silly Symphonies. Le dessin animé prend pour base rythmique la « Danse Macabre » et les squelettes se démènent sur la musique de Saint-Saëns. 1932 : « Flowers and Trees », de la série Silly Symphonies, est le premier cartoon en technicolor et trichromie, suivi par « Santa's Work Shop », « The Three Little Pigs » qui contient un lyric original « Who's afraid of Big Bad Woolf ? », et « Father Noah's Ark ». 1935 : Mickey Mouse apparaît pour la première fois en couleur dans « The Band Concert » où il dirige l'ouverture de « Guillaume Tell ». « The Tortoise and the Hare ». « Three Orphans Kittens ». 1936 : « The Country Cousin », « Mickey's Polo Game ». 1937 : « The Old Mill ». « The Four Season ». 1938 : « Ferdinand the Bull » et « Blanche Neige et les Sept Nains », premier cartoon de Disney de long métrage qui nécessite près de 250 000 dessins et des années de travail. Dans ce premier long métrage, le « Mal » apparaît de manière encore plus manifeste qu'auparavant (le loup des « Three Little Pigs ») : incarnation purement fantastique et réellement terrifiante qui sera l'une des constantes des futurs cartoons de Disney (la sorcière). La personnalisation des sept nains, Blanche Neige et surtout toute une technique de réalisation parfaitement au point font du film un des plus réussis de Disney. « Pinocchio » réalisé l'année suivante, en 1939, malgré quelques faiblesses au niveau de l'histoire, impose deux animaux inoubliables : Cleo le poisson et Figaro le chat. 1940-41 : « Fantasia ». Une nouvelle fois les cartoons prennent pour base des œuvres musicales : « La Toccata et fugue en ré mineur » de Bach, « Le Casse-Noisette » de Tchaïkovsky, « L'Apprenti Sorcier » de Dukas, « Le Sacre du Printemps » de Stravinsky, « La Symphonie Pastorale » de Beethoven, « La Danse des Heures » de Ponchielli et enfin « Une Nuit sur le Mont Chauve » de Moussorgsky et l' « Ave Maria » de Schubert.

Le film coûta la somme fabuleuse de 1 milliard 125 000 dollars et ne put récupérer cette somme qu'en 1963. Essai passionnant dans ses recherches d'équivalences graphiques de la musique, mais décevant (les séquences où Mickey dirige l'orchestre sont autant de temps absolument morts) et assez irritant, « Fantasia » marque pour Disney l'échec d'une technique expérimentale. 1941 : « Dumbo ». Après les recherches de « Fantasia », « Dumbo » ne risque pas de mécontenter le spectateur qui y trouve toutes les constantes du cartoon, tous les poncifs et une intrigue particulièrement médiocre. Mais dès cette année, Disney reprend ses expériences en combinant dessins animés et personnages réels (ce que feront notamment George Sidney et l'équipe de la M.G.M. dans « Anchors Aweigh » et Gene Kelly dans « Invitation to the Dance »). Ce sont « The Reluctant Dragon », « Saludos Amigos », « The Three Caballeros » (1944). En 1942 il réalise « Bambi », l'une des plus parfaites réussites plastiques de l'équipe Disney où la beauté du graphisme rappelle souvent les plus beaux tableaux de Franz Marc et où les couleurs se fondent les unes dans les autres dans la plus pure tradition du « Blaue Reiter ». 1946 : « Song of the South » avec de nouvelles recherches dessin animé/personnages réels. 1947 : « Fun and Fancy ». 1948 : « Melody Time » avec Roy Rogers. 1949 : « Cendrillon ». En 1950, « Beaver Valley » (« La Vallée des Castors ») inaugure la série documentaire « C'est la Vie », et suivront « Water Birds », « The Vanishing Prairie », « The African Lion », etc. Mais 1951 reste comme l'une des dates les plus stupéfiantes de la carrière de Disney grâce à « Alice in Wonderland ». Destiné aux enfants le film est en réalité l'une des œuvres les plus authentiquement fantastiques et hallucinantes de l'histoire du cinéma. L'univers de Lewis Carroll dont l'histoire est par ailleurs quelque peu modifiée, est très fidèlement reconstitué. C'est une véritable osmose entre l'atmosphère des plus belles nouvelles de Poe et des plus horrifiantes compositions d'Hokusai. On sait ce qu'il advint du film. Jugé terrifiant par les ligues américaines, donnant des cauchemars affreux à tous les enfants qui l'ont vu, il fut rapidement retiré du circuit et actuellement c'est le film de Disney le plus difficile à revoir. Après « Alice », « Peter Pan » (1952) choque moins, malgré une atmosphère qui reste trouble (le personnage du Capitaine Crochet au bras coupé) et malgré un graphisme très décevant et outré. A partir de cette année Disney va s'orienter de plus en plus dans la production de longs métrages avec des vedettes médiocres. De cette liste innombrable de films dirigés alternativement par Robert Stevenson, James Neilson ou Norman Foster, dégageons « Vingt Mille Lieues sous les Mers » de Richard Fleischer (1954), « Pollyanna » de David Swift (1960) et « Mary Poppins » de Robert Stevenson qui combine une nouvelle fois cartoons et personnages. Dès lors la pure esthétique Disney sombre peu à peu malgré quelques cartoons de valeur, « The 101 Dalmatians », « The Lady and the Tramp », « The Sleeping Beauty », « The Sword in the Stone ». Entre Fess Parker, Hayley Mills, Kevin Corcoran, Brian Keith et Maureen O'Hara, les productions Disney raflent tous les prix du Box Office américain malgré des coûts de revient souvent très réduits. En 1955 Disney crée Disneyland, étrange parc d'attractions dont le fantastique est loin d'être absent (cf. les décors que l'on pouvait voir dans « 40 Pounds of Trouble » de Jewison) et dont au moment de sa mort il projetait de faire une succursale en Europe (à Francfort ?). L'avènement de la TV aux U.S.A. a évidemment fait de Disney un producteur comblé qui adapta au petit écran les techniques les plus modernes. Partout le nom de Disney est associé aux réalisations les plus diverses (gadgets, animaux en peluche, marionnettes, décalcomanies, comics, etc.). En 1964-65 à la Foire Internationale de New York il met au point un procédé révolutionnaire, l'Audio Animatronic, qui « donne la vie » à un mannequin représentant le président Lincoln qui se lève, parle et bouge. Ployant sous le poids des Oscars (plus de trente) et des visiteurs de Disneyland (plus de 50 millions), célébrité malgré lui du débarquement (« Mickey Mouse » était le



Dumbo et Timothy Q Mouse : « Dumbo ».

« The Reluctant Dragon ».

mot de passe de l'opération Overlord) Disney appartient alors plus à la vie internationale qu'à celle du vieil Hollywood de ses débuts. Peut-on alors s'étonner de ce que certains voient en lui le futur Prix Nobel de la Paix ?

La disparition de Disney ne peut d'ailleurs qu'entraîner peu à peu celle de tout l'empire dont il était le despote éclairé. Rappelons en effet le surnom des gigantesques studios de Burbank où Disney avait logé ses plateaux, « Donald Dachau », surnom dû aux redoutables conditions de travail que Disney imposait à ses employés (d'où de nombreuses grèves). A un moment où la politique des auteurs laisse place pour certains à une politique des producteurs, le cas de Disney est exemplaire. Chaque projet des usines Disney était toujours discuté, vérifié et adopté par Disney lui-même qui contrôlait constamment tout ce qui se faisait à Burbank. Entouré de spécialistes de valeur (ses collaborateurs les plus directs : Hamilton Luske, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Wolfgang Reitherman), dont certains le quittèrent d'ailleurs pour veiller aux destinées de l'U.P.A. qui produisit notamment Maggoo, Disney fut toujours « the right man in the right place in the right time ». Son éclectisme le faisait engager aussi bien Bela Lugosi, conseiller pour le personnage despotique de « Fantasia », que Salvador Dali et les meilleurs cartoonists américains.

En 1967 il est certes facile de frapper Disney d'anathème au nom de théories libérales ou artistiques bien fallacieuses.

Que les dernières années de sa carrière aient été très inférieures aux premières, voilà qui est évident. Mais à un moment où il est de bon ton de délirer sur les dessins animés de l'Est et sur d'aussi merveilleux personnages que Sylvester, Droopy, Tom et Jerry ou Woody, il serait injuste de ne pas signaler que sans Disney le cartoon serait très certainement relégué dans les caves des grandes firmes productrices. Le dessin animé existe maintenant sans Disney, mais qu'aurait-il été sans lui ? — P. B.

Le cinéma à l'expo de Montréal

Guy Côté, Directeur de la Cinémathèque canadienne, codirecteur de l'Office National du Film Canadien, et l'un des principaux responsables de la partie audio-visuelle à la prochaine Exposition Universelle de Montréal, a bien voulu, lors d'un récent passage à Paris, nous parler de ce qui sera l'événement cinématographique de 1967.

« Si le cinéma n'existait pas, l'Exposition de Montréal en serait beaucoup plus pauvre. D'abord, il y aura le festival International de Montréal qui, cette année, sera gigantesque. Mais à l'intérieur de ce festival, il y a un secteur particulier sur lequel nous travaillons beaucoup, c'est la rétrospective du cinéma d'animation mondial. Nous avons pensé que le temps était venu de faire un peu le bilan du dessin animé, et de ne pas le faire de manière artificiellement culturelle, avec uniquement des trucs plus ou moins abstraits, basés sur des graphismes issus de l'art moderne, ou sur des scénarios à la Beckett (cela aussi fait partie du contexte actuel, bien sûr, mais n'en constitue pas la seule expression).

« Cette tendance est d'ailleurs celle que privilégie le Museum of Modern Art à New York. Car le public « cultivé » américain, quand il pense au cinéma d'animation, pense aux films européens, alors que nous pensons, nous, aux films américains, qui représentent la part fondamentale. Donc, dans cette rétrospective, plus de la moitié des programmes seront consacrés au cartoon américain. Nous sommes sur place, près de New York, et c'est là que Max Fleischer, Paul Terry, etc. ont fait leurs films. Les grands studios de Terrytoons sont toujours à New York (à New Rochelle), et les gens qui ont créé cela, les pionniers, vivent toujours.

« Il y a aussi un autre aspect du cartoon qu'il faut révéler : le cartoon de l'époque du muet. On connaît Tex Avery, et on sait que c'est formidable, mais le cartoon américain muet a la même qualité, et, parfois, est plus étonnant encore. Il était fait avec des moyens plus primitifs, mais, du point de vue de la beauté du mouvement, de l'invention, de la caractérisation des personnages, les « Farmers Alfalfa » (de Paul Terry) sont quelque chose d'extraordinaire. Il y a aussi, — évidemment — les « Félix le chat ». Il faut revoir « Félix le chat » pour s'apercevoir de ce qu'il y avait là d'invention. Il faut revoir les « Matt and Jeff ». D'une certaine façon, ils sont tous les héritiers spirituels d'Emile Cohl. D'ailleurs, quand Mac Laren a pensé au cinéma d'animation, il s'est référé à Emile Cohl, et il s'y réfère toujours. Or, entre Emile Cohl et Mac Laren, il y a la grande époque du cartoon américain qui, elle aussi, libère toute la dramaturgie, parce qu'elle permet par exemple à un éclair de devenir une épée, à une queue de Félix le chat de devenir un fusil. Tout, absolument tout, éclate d'invention.


Le Mickey Superman de Paul Terry : « Mighty Mouse ».

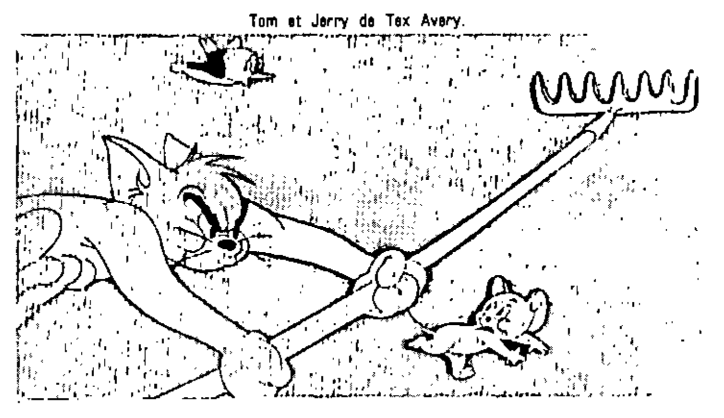
« Il y a aussi des tas de films presque totalement disparus, qui traînaient un peu partout dans les archives à travers le monde. Nous avons retrouvé en Tchécoslovaquie le premier film d'animation américain : « La Maison Hantée », de John Stewart Blacktown. Ce film avait d'ailleurs provoqué une sensation quand il fut projeté en France, et ce sont d'ailleurs les Français qui ont été le plus marqués par la venue de cette nouvelle forme de cinéma. Nous allons aussi montrer « Gertie le dinosaure », « Buster Brown », et autres personnages célèbres. La période de 1905 à 1915 est vraiment la période des primitifs. Ils ont un charme immense, et parfois beaucoup plus que simplement du charme. Et cela nous permet aussi de constater avec quelle vitesse les Américains se sont appropriés la technique de l'animation. En 1915, les Suédois, avec Berg Dahl, faisaient des films tout ce qu'il y a de plus primitifs, par rapport à ce que faisaient les Américains chez qui, à la même date, tout avait été inventé, déjà, toutes les techniques — avec la grande libération des « Matt and Jeff ».

« Il y aura aussi une exposition de documents originaux. Cette exposition se fait avec le concours de l'Association Française des journées du Cinéma, qui ont créé le Festival d'Annecy.

« L'ennui, c'est que, dans ce domaine, les Américains n'ont pas encore le sens de l'histoire.

« Nous sommes allés à Hollywood et à New York pour demander des documents : on nous a dit : « Prenez, prenez ! parce que si vous ne les prenez pas, on va les jeter ! »... Nous avons, comme ça, récolté pas mal de choses : s'il n'y avait pas eu cette exposition, nous sommes persuadés que beaucoup de choses se seraient perdues. Ainsi Tex Avery, lui, a presque tout jeté de ses documents.

« Walt Disney lui aussi sera représenté. Deux projections publiques lui seront réservées. Beaucoup de ses « Mickey » sont des chefs-d'œuvre, et, même en 47, avec « How to play Football » (de la série Goofy) il a fait quelque chose d'extraordinaire. On a eu tendance à dévaloriser un peu la production Disney, mais il faut la remettre à sa vraie place. Inversement, parmi les Paul Terry, il y a pas mal de déchets, surtout à une certaine époque, et même parmi les « Flip De Frog ». Mais chez Disney il y a certaines évolutions chez les personnages, très intéressantes à étudier. Ainsi, sous l'influence de Tom and Jerry, Donald va devenir un personnage de plus en plus agressif et méchant. D'ailleurs, nous avons interrompu notre histoire de l'animation américaine en 1940, car c'est là l'année du tournant. C'est d'abord — presque symbolique du tournant — la grève des animateurs de Disney, cette même année, puis, après 40, l'exode qui fera sortir de chez Disney des tas d'animateurs. Puis vient la U.P.A., formée par les Bob Cannon, Bosustow, et Hubley. L'animation, même avec Tex Avery, est devenue autre chose. Les Bugs Bunny eux aussi ont été créés dans les années 40, avec (1947) les Tex Avery... Il y a vraiment, à partir de 40, un renouveau dans l'animation américaine. Il faut remarquer une chose importante : l'animation avant 40

Tom et Jerry de Tex Avery.


est essentiellement germanique dans son graphisme et ses personnages. Si vous connaissez un peu l'histoire de la caricature, surtout de la caricature sociale, il y a deux grands mouvements. Il y a la caricature de l'école anglaise et celle de l'école allemande. Or, ce sont des cartoonistes de l'école allemande comme Opper, (le grand nom à citer) qui, à New York, ont créé tous ces personnages ronds que l'on retrouve dans Paul Terry (et qui sur le plan de la bande dessinée, donnèrent les « Katz and Jammer Kids »). Ce sont des personnages qui sont courts et puis ronds. Félix le chat, c'est court et rond. Alors qu'un chat, c'est long. Et ça c'est très allemand. Si d'autre part on compare les caricatures des journaux illustrés de 1890-1900-1910 à New York, on retrouve les ancêtres des films de Paul Terry, éventuellement de Walter Lantz, éventuellement de Walt Disney. Betty Boop (bien que ça commence à devenir un peu plus sophistiqué), c'est encore dans la tradition — non pas de Gainsborough, Daumier et des illustrateurs franco-anglais, mais dans la vieille tradition du style germanique. Or, à partir de 1940, surtout avec la UPA, on a quelque chose d'extrêmement différent, qu'on pourrait appeler si l'on veut l'Ecole de Paris : c'est le graphisme angulaire, la libération de l'anthropomorphisme, avec des personnages qui ne semblent pas bouger, mais dont le mouvement est fait de sortes de vibrations — des frétillements de petites pattes Enfin, il y a toute cette stylistique de Steinberg qui vient d'une tradition qui est à l'opposé de la tradition germanique.

« La troisième chose importante est le livre que nous allons publier. Le livre vient à titre de développement, si l'on peut dire, d'un arbre généalogique du cinéma d'animation, que nous sommes en train d'établir et qui va des origines à 1940. Ce livre raconte l'histoire du cinéma d'animation américain pendant la même période. Il est fait par une équipe de quatre personnes : Michel Patenaude, moi-même, Robert Daudelin et André Martin.

« La quatrième chose est la venue à Montréal, lors de la rencontre internationale, des grands de l'animation. Par exemple, nous savons déjà que Chuck Jones sera là, ainsi que John Hubley, Paul Terry, etc. Tex Avery, lui, sera notre invité d'honneur, en compagnie de U.B. Iworks, Walter Lantz, etc. Nous espérons donc une concentration fabuleuse, en nos lieux, des talents de l'animation, européens et américains. Et dans la mesure où les Américains, au fond, viennent un peu pour voir les films culturels européens, et les Européens pour voir les cartoons américains, comme ça, tout le monde sera content. (Propos recueillis au magnétophone par J.L. C. et M. D.)


« Les locataires d'en face » d'Emile Cohl ont-ils influencé MacLaren quand il fit « Neighbors » ?

* * * * * * * * * * * *

Meet Mr. Mainwaring

C'est masqué par un autre que le nom de Daniel Mainwaring s'est le plus souvent manifesté. Celui-là ? Geoffrey Homes. C'est sous ce nom, en effet, qu'il a publié de nombreux romans (dont deux en France « Marjorie n'est pas rentrée », coll. Le Masque et « Pendez-moi haut et court », Série noir) et signé le scénario d'un certain nombre de films dont les deux plus beaux sont ressortis à Paris, l'un l'an dernier : « The Lawless » et l'autre tout récemment : « Out of the Past » (et sous le titre du roman dont il est tiré : « Pendez-moi haut et court »). Nous profitons de cette occasion pour livrer la conversation suivante.

Cahiers Votre premier scénario fut celui de « Dangerous Passage »...

Daniel Mainwaring Non, ce fut celui de « Secret of the Underground ». Un film qui ne valait guère mieux. D'ailleurs tous les premiers films dont j'ai écrit le scénario étaient des productions de Pine and Thomas pour la Paramount, à très petit budget. Leur intérêt était à peu près nul et je ne me souviens même plus du nom des metteurs en scène. La première œuvre importante à laquelle j'ai collaboré a été « Out of the Past », le célèbre film de Jacques Tourneur. J'avais écrit un roman policier, « Build my gallows high », dont les droits furent achetés par la R.K.O. qui me demanda d'en faire l'adaptation et les dialogues. Quand tout fut fini, ils choisirent le réalisateur et lui donnèrent le script, qu'il respecta soigneusement. Je ne pus jamais travailler avec lui, ce que je n'aime guère. Il est bon en effet que les réalisateurs collaborent avec les scénaristes, donnent leur point de vue sur telle ou telle séquence, sur telle ou telle phrase du dialogue, tel ou tel effet dramatique. Cela ne peut être que profitable au scénario. Cela dit, Tourneur réussit une mise en scène efficace et brillante ; je ne crois pas qu'il ait fait d'aussi bon film par la suite.

Cahiers Arrive-t-il souvent que le réalisateur soit choisi une fois le découpage terminé ?

Mainwaring Oui, assez souvent dans les grandes compagnies ; surtout pour des raisons financières Quand un réalisateur collabore avec un scénariste, il faut le payer quelques semaines de plus, sauf s'il est sous contrat avec la firme. Et puis les producteurs détestent les scénaristes, beaucoup plus que les metteurs en scène, je ne sais pourquoi. Aussi je me suis parfois attaqué à des sujets sans savoir qui les réaliserait. D'autres fois, on m'a demandé d'améliorer un découpage, des dialogues (quelquefois sans être mentionné au générique), sans que le producteur sache encore qui il engagerait pour porter ce scénario à l'écran. Tout cela a un petit air d'usine à saucisses, mais il ne faut pas exagérer. Les réalisateurs américains ont plus de liberté qu'on ne l'imagine en Europe ; ils ont le droit de remanier les scènes qui ne leur plaisent pas. Par exemple Phil Karlson a engagé un écrivain pour lui faire changer des petits détails dans un de mes scénarios, que j'aime bien d'ailleurs : « Phœnix City Story ». Pour ma part, j'ai pu collaborer étroitement avec certains réalisateurs. Avec Joseph Losey pour « The Lawless », avec Donald Siegel pour « Baby Face Nelson », « The Big Steal » (« Ça commence à Véra Cruz »), « Invasion of the Body Snatchers ». Tout dépend du producteur. Avec Walter Wanger, vous pouvez dire ce que vous voulez, il vous laisse libre de collaborer avec le metteur en scène si vous le désirez Mais avec Jack Warner ou Sam Spiegel, c'est une autre paire de manches. A Hollywood, vous pouvez dire ou écrire quelque chose de personnel, quelque chose qui vous tient à cœur au moins une fois tous les trois ou quatre ans, si vous en avez vraiment l'intention A la télévision, vous êtes un génie si vous parvenez à réussir la même opération une fois dans votre vie. Les saucisses à Hollywood sont souvent bonnes, à la télévision elles ne contiennent que du gras et de la peau.

Malgré toute l'aversion que l'on peut avoir pour les producteurs, il faut leur reconnaître le droit de n'être pas satisfaits du travail d'un écrivain et de vouloir l'améliorer.

Vous savez, j'ai écrit de très mauvais scénarios ! Mais parfois, entre deux productions importantes, on éprouve le besoin de se détendre un peu et l'on signe des scénarios qui comportent force péripéties, bagarres, chevauchées, ce qui est souvent amusant. Des films comme « Bugles in the Afternoon » (« Les Clairons sonnent la charge ») ne sont pas des œuvres alimentaires, au contraire : on s'amuse bien en les faisant... Le western, c'est formidable ! Personnellement, c'est le genre que je trouve le plus passionnant Beaucoup plus que le « thriller ». En effet, le western ne possède pas le côté trouble du film noir et il permet des variations morales plus subtiles.

Dans le thriller, il y a toujours une ambiguïté dangereuse : si vous voulez éviter de tomber dans le conformisme, vous risquez de faire une apologie du mal. Tandis qu'un western peut donner lieu à d'autres variations. On peut, par exemple, se livrer à une étude historique, sociale ou politique. Ainsi il y a quelques années, j'avais écrit un scénario pour Lewis Milestone dont l'action se déroulait pendant la guerre de Sécession : un homme s'emparait peu à peu du pouvoir dans une petite ville de l'Ouest et son ascension n'était pas sans rapport avec celle d'Hitler et du fascisme en Allemagne. Mais Kirk Douglas qui devait interpréter le principal rôle se brouilla avec Milestone, et le film ne se fit pas. J'espère qu'un jour on pourra le réaliser. De même, pour « The Tall Target », qui n'est, je crois, jamais sorti en France. C'était une histoire formidable : la première tentative d'assassinat de Lincoln, qui échoua à la suite de circonstances étonnantes. Le film devait être tourné par Losey, qui travailla de très près au découpage avec George Wothing Yates et moi-même, mais il dut abandonner ce



Robert Mitchum et Jane Greer dans « Out of the Past » de Jacques Tourneur.

projet pour des raisons de contrat et c'est Anthony Mann qui prit sa suite, en suivant très fidèlement le script de Losey. J'aurais préféré que ce soit ce dernier qui mette en scène le film, car personnellement je trouve qu'Anthony Mann est un réalisateur trop carré, trop rude, trop primaire. C'est un homme charmant et très intelligent, mais je ne le placerais pas parmi les grands d'Hollywood. Certaines scènes du film sont traitées sans subtilité.

Cahiers Croyez-vous comme Philip Yordan que le western doive se rapprocher de la tragédie grecque ?

Mainwaring Je pense que le western doit ressembler à tout sauf à une tragédie grecque. Non que le contenu doive être sacrifié aux péripéties, au contraire, mais vouloir rechercher le contenu à tout prix est une erreur. Il faut d'abord construire une histoire solide, le reste vient ensuite. Cela dit, je crois que l'on a trop tendance à considérer ce genre comme un genre mineur et à penser que les personnes qui s'y consacrent le font uniquement pour gagner leur vie. Il y a place pour des œuvres de « divertissement ». Il n'y a pas que la tragédie grecque qui soit digne de considération ! Dans cinquante pour cent des cas le western contient une morale. C'est d'ailleurs le seul genre où la situation la plus simple, la plus primaire, renvoie presque automatiquement à une éthique. Prenons par exemple « The Desperado » qui fut tourné en huit jours et sans moyens par Thomas Carr : malgré tous ses défauts, on sentait que le film voulait mettre l'accent sur la solitude morale du tueur. Les meilleurs scénarios se révèlent d'une très grande complexité sur ce plan-là, rappellez-vous « The Gunfighter » (« La Cible humaine »). Mais les westerns auxquels j'ai collaboré ne brillaient certes pas tous par la subtilité. Il y en a qui sont complètement dépourvus d'intérêt comme « Black Horse Canyon » de Jesse Hibbs. Mieux vaut ne pas parler de ce bonhomme-là. Mais j'aime bien « Powder River » de Louis King, un technicien très consciencieux. C'est un remake de « My Darling Clementine » de John Ford qui était lui un remake de « Frontier Marshall » joué, celui-ci, par Randolph Scott. Nous n'avons presque rien gardé de l'original, même pas le célèbre gunfight de O.K. Corral.

Il existe de nombreux livres que j'aimerais adapter, comme « The Last Frontier » d'Howard Fast, un très beau roman qui n'a rien à voir avec le film d'Anthony Mann et, bien sûr, le très célèbre « My Antonia », le meilleur livre sur l'Ouest jamais écrit.

Cahiers Vous intéressez-vous au côté historique du western ?

Mainwaring Oui, cela me passionne ; le scénario que j'avais écrit pour Milestone était à la fois actuel et replacé dans un contexte historique. De même « The Tall Target » où l'on parlait aussi bien de Lincoln que de la situation politique contemporaine. Nous avions tenté de montrer que c'était une idée que l'on essayait de supprimer plutôt qu'un homme.

De même, sur le plan social, on peut dire beaucoup de choses par le biais du western, sur le racisme par exemple. Dans « Walk like a dragon » que réalisa un jeune metteur en scène, James Clavell, nous avons introduit des Japonais au Far West ; le film est assez maladroit, mais je crois que James Clavell pourra réussir d'excellentes choses d'ici quelque temps.

Cahiers Quand vous écrivez un scénario, pensez-vous à la manière dont il sera mis en scène ?

Mainwaring Vous voulez dire au point de vue technique ? Non, pas du tout ; je n'écris jamais qu'ici il faut faire un travelling ou un panoramique, que le plan doit être fixe ou qu'il serait nécessaire que le réalisateur fasse une jolie contre-plongée pour exprimer ce qui doit l'être. Certains scénaristes le font et c'est au metteur en scène de juger s'ils ont raison ou tort, s'il faut suivre leurs directives ou s'il faut en prendre le contre-pied. Il existe bien sûr des metteurs en scène auxquels on dicte ce qu'ils doivent faire, auxquels on mâche le travail... En revanche, j'attache une grande importance au moindre geste qu'esquisse un personnage. J'essaie de le décrire le plus minutieusement possible. La description du décor est également capitale. Chaque objet doit être situé par rapport aux acteurs et exister déjà sur le papier. J'aime beaucoup suivre le tournage d'un film, discuter de certains problèmes avec le metteur en scène, souvent pour améliorer mon scénario. Par ailleurs, tout ce qui touche à la photographie me passionne.

Les acteurs apportent souvent beaucoup au scénariste. Par exemple, travailler avec Macdonald Carey et Gail Russel pour « The Lawless », m'a été très profitable.

Cahiers Comment avez-vous été amené à collaborer avec Joseph Losey ?

Mainwaring Je connaissais bien Joe. C'est un homme formidable, d'une très grande intégrité morale. Un jour, j'ai lu dans un journal un fait divers qui tournait autour d'un problème racial très important : les rapports entre les ouvriers mexicains et leurs patrons. J'ai décidé d'écrire un scénario que j'ai proposé à Pine and Thomas qui l'ont accepté. J'ai demandé que ce soit Losey qui le réalise. Ils ont accepté. Tout commençait donc très bien. Cela n'a pas duré longtemps.

Nous avons travaillé ensemble sur le script, Losey et moi, mais Pine and Thomas nous l'ont fait recommencer trois fois, car chaque fois ils trouvaient que c'était trop violent du point de vue social. Pendant le tournage nous avons eu beaucoup d'ennuis de cette sorte, et certaines scènes ont été coupées. Néanmoins, je trouve le film extraordinaire et très important dans l'histoire de la mise en scène. Je crois qu'au niveau de la réalisation, c'est un film d'une honnêteté exemplaire, d'une intégrité étonnante.

Cahiers Tout comme Losey, vous avez figuré, vous aussi, sur la Liste Noire...

Mainwaring Oui, pendant un an à peu près. Je n'ai pourtant jamais appartenu au Parti et l'on ne m'attaqua pas sur mes scénarios ni sur mes romans. Non, le F.B.I. s'est simplement aperçu un jour que mes meilleurs amis étaient Joseph Losey, Paul Jarrico (dont j'avais été autrefois le professeur) et l'écrivain Waldo Salt qui étaient tous suspects aux yeux de la Commission des Activités Anti-américaines. Un matin, pendant que je travaillais au Studio, des policiers sont venus m'interroger. Le lendemain, je me suis retrouvé sans travail. Cette situation se prolongea pendant un an, comme je vous l'ai dit, et en ce qui concerne la télévision il s'écoula près de deux ans avant que je retrouve du travail...

Cahiers Pendant ce temps, avez-vous signé un scénario sous un pseudonyme ?

Mainwaring Oui, mais pas sous un pseudonyme : je ne l'ai pas signé du tout.

Il s'agissait d' « Hitch Hicker » (« Voyage au pays de la peur ») que réalisa Ida Lupino. C'était d'ailleurs un assez bon film.

Cahiers Est-ce le seul écrit dans ces conditions ?

Mainwaring Oui, le seul. D'ailleurs, il y avait déjà un scénario quand Ida Lupino m'a appelé. Je me suis contenté de l'arranger, d'en changer certains passages au niveau de la scène, du dialogue et non de la construction dramatique. J'ai collaboré de nouveau avec elle, un peu plus tard, sur des émissions de télévision. C'est une femme formidable, très intelligente, très douée et surtout très sensible. (Propos recueillis au magnétophone par B.T.)

« The Lawless » de Joseph Losey.

La relecture viscontienne de « L'Etranger »

Cahiers Que pouvez-vous nous dire à la fin de votre tournage ?

Luchino Visconti J'aurais pu vous dire beaucoup plus de choses au début du tournage qu'à la fin, parce qu'à la fin, tout ce que j'avais dans ma tête est réalisé, c'est donc moins intéressant maintenant. Il faut plutôt attendre que le montage et le film soient finis pour porter un jugement sur le travail que j'ai fait, pour savoir si j'ai été fidèle ou non à l'esprit du roman, qui compte bien plus que la lettre. Quoi qu'il en soit, il faut que je revoie ce que j'ai fait car je n'ai même pas eu le temps ici à Alger de voir les rushes du jour. C'est de toutes façons une chose que je fais assez souvent, je n'aime pas voir les rushes chaque soir : ça me dérange un peu. Maintenant que c'est fini, bien fini, je peux me le permettre. Notez qu'il manque encore une séquence essentielle, celle du crime et je pourrai seulement la tourner en juin ou juillet, parce que le temps ne nous a pas permis de la tourner maintenant. Or, elle constitue le centre du film. Elle donnera l'équilibre à tout le reste.

Cahiers Tout le monde s'est demandé, dès que l'on a su que vous alliez tourner « l'Etranger », quelle solution vous trouveriez au problème posé par l'écriture du roman...

Visconti Naturellement. Mais vous savez, là encore, il est très difficile de répondre maintenant, il faut que je voie ce que j'ai fait. Je crois avoir été fidèle à l'écriture du roman justement, à cette écriture si — comment dire ? — brève et...

Cahiers Neutre ?

Visconti Neutre et « courte » dans un sens, c'est-à-dire pas neutre du tout mais en ayant l'air. Les styles de la première partie et de la seconde sont tout à fait différents. Dans la première partie, il y a l'influence américaine. Camus l'a d'ailleurs admis ; et dans la deuxième c'est différent, le style s'élargit et tout devient beaucoup plus introspectif donc plus large avec des temps plus longs. Je crois avoir conservé cette différence mais on ne le saura vraiment qu'après, je ne me préoccupe jamais du style à donner à un film avant, mais seulement pendant que je le fais et je m'inquiète de voir si à la fin j'ai réussi et si j'ai réalisé ce que j'avais en tête.



Luchino Visconti et Marcello Mastroienni : tournage de « L'Etranger » (Ph. J.-P. Hubert)

Cahiers S'agissait-il pour vous d'une transcription pure et simple du roman ou comptiez-vous y apporter quelque chose de personnel ?

Visconti Vous savez, on ne fait jamais une transcription pure et simple d'un roman. Votre propre point de vue intervient toujours. Ce roman-là nous a beaucoup influencés, nous, les gens de ma génération. Pas ceux de la vôtre qui est trop jeune. Ce roman de Camus a été pour nous absolument essentiel, or, évidemment, moi, je le vois maintenant avec une distance d'une trentaine d'années, donc ce ne sont plus les impressions que j'ai eues quand j'ai lu le roman pour la première fois mais ce sont des impressions mûries en moi et raisonnées. L'angle est donc déjà un peu différent. De plus, il y a le côté historique, politique, qu'il n'y avait peut-être pas à l'époque mais que maintenant moi je ne peux pas négliger. La situation en Algérie a évolué de la manière que l'on sait, et, dans le roman on sent déjà une espèce d'intuition de ce qui adviendra. Ainsi, le procès intenté à un Pied Noir qui tue un Arabe n'était pas une chose normale à ce moment-là en Algérie. Je ne peux pas ne pas tenir compte de choses de cet ordre aujourd'hui que les choses sont ce qu'elles sont en Algérie. De plus, il y a là, dans cet Arabe qui est tué — comment pourrais-je dire ? — vraiment le symbole de l'Algérie, parce que ce personnage qui ne parle pas, qui apparaît deux fois seulement et qui lors de sa seconde apparition est tué par cinq coups de revolver, mais qui effectue un geste, celui de sortir un certain couteau et de le montrer, ce couteau, au protagoniste, au Pied Noir, pour moi c'est déjà le symbole d'une sorte de rébellion, d'une prise de conscience, que l'Histoire allait réaliser. Cela, il fallait en tenir compte.

Cahiers Est-ce que « L'Etranger » ressemblera à « Vaghe stelle dell'Orsa » ?

Visconti Pas du tout. Non, pas du tout parce que chaque histoire a un style qui lui est propre. Il n'y a pas un style qui s'adapterait aux histoires, ce sont les histoires qui suscitent un style. Je crois que celui de « L'Etranger » sera complètement différent de celui de « Vaghe stelle... ».

Cahiers Mais en ce qui concerne le zoom par exemple, n'est-il pas pour vous un moyen plus simple de tourner quelle que soit l'histoire ?

Visconti Non, ce n'est pas ça. Le zoom a des effets psychologiques. C'est le moyen de s'approcher d'un certain personnage ou de s'en éloigner ou de cueillir une expression tout à coup. Ce n'est pas une chose que l'on prépare à l'avance, moi en tout cas, je ne sais jamais quand j'utiliserai le zoom. C'est lorsque j'ai choisi le cadrage que je sais que j'ai besoin de m'approcher ou de m'éloigner d'un personnage ou d'une action ou d'un détail ou même d'une expression qui ne sont pas au départ d'une importance capitale mais apparaissent comme tels en cours de tournage. C'est comme lorsque l'on écrit n'est-ce pas ? L'écriture ne se prévoit pas. On écrit, c'est tout.

Cahiers Est-ce que vous cherchez une reconstitution de la couleur ou bien...

Visconti Je cherche une vérité de la couleur mais une vérité qui ait aussi une fonction dramatique, naturellement. Je n'arriverais jamais par exemple à une élaboration de la couleur dans le sens d'Antonioni. Je ne penserais jamais à peindre ce mur en gris ou en blanc s'il est jaune, mais j'utiliserai ce mur jaune si à ce moment-là j'ai besoin d'un jaune, vous comprenez, c'est très différent.

Cahiers Et votre travail avec les acteurs ?

Visconti C'est un travail que maintenant je pratique depuis tellement d'années ! Marcello, je le connais depuis vingt ans à peu près, il a commencé avec moi au théâtre, je m'entends très bien avec lui. Je me suis d'ailleurs très bien entendu avec tous les acteurs français, Anna Karina, Blier, Wilson, et tous les autres.

Cahiers Qu'est-ce qui vous a intéressé en Karina ?

Visconti Je trouve que c'est une fille formidable dans la vie où elle possède la même sincérité, la même honnêteté, la même spontanéité que celles dont elle fait preuve dans son travail. Je crois que mon choix de Karina a été très bon. Dans ce personnage de Maria elle est émouvante, elle est juste, n'en fait jamais trop mais trouve la juste mesure et c'est très difficile de trouver ça chez les acteurs qui en font toujours un peu trop ou un peu trop peu et qu'il faut donc équilibrer. Avec Karina le travail est simplifié parce qu'elle était exactement comme elle devait être.

Cahiers N'en allait-il pas de même avec Claudia Cardinale pour « Vaghe stelle... » ?

Visconti C'était très différent. Claudia n'est pas une grande actrice. Claudia est un animal, un phénomène, une présence physique et tout ça, Karina est une comédienne. (Propos recueillis au magnétophone par F. B. et M. S.)

* * * * * * * * * * * *

La Curée de Tours

(Nous renonçons à nous attarder ici à l'inventaire de la confusion. Il est usé pour ceux que nous formons et il n'intéresserait pas les autres. Nous nous contenterons de proposer à leur médiation commune, l'effet de dépaysement que produit, au regard d'une spéculation qui s'est vouée à tourner en rond entre développement et entourage, la seule mention des traits qui sont pourtant l'armature de l'édifice...)



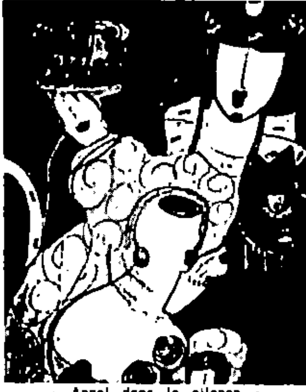
« Fat Feet » de Red Grooms (U.S.A.).

Glaucon socratise Adimante (Republic, chapter two). D'où vient la cité, qui est-elle, où va-t-elle ? Est-elle plus grande que l'individu ? Certes. Glaucon développe, Adimante acquiesce. Il ponctue, temporise, admet. (Est-ce à lui que songera Spinoza au théorème XXVIII du Livre V : « L'effort — ou le désir — de connaître les choses par le troisième genre de connaissance,

ne peut pas naître du premier, mais bien du second genre de connaissance ». — Je ne sais.) Franchies les années-lumière de l'espace-temps, Adi. et Glau. chassent dans les sables mouvants du Mont-Saint-Michel d'hypothétiques canards, tout en cultivant la fleur de rhétorique. Le texte (Platon) part d'un côté, l'image de l'autre. Se rejoindront-ils ? La conception subordonnée que nous devons nous faire de la fonction de la réalité dans le processus, dans sa cause comme dans ses effets, est ici l'important. (« Dialectique », de Claude Guillemot, France.)

Le monde est un arbre, les illusions ses fleurs et la jeunesse, le soleil qui les fait briller. Adriaan Ditvoorst, dans « Partir pour Madra » (Pays-Bas), ne dit pas autre chose, même si différemment et par le biais d'un militaire doué pour le footing.

Avec « Acte sans paroles 2 », Carlo di Carlo tente d'illustrer l'inillustrable. Se reporter au texte, ou bien faites seulement ah à peine, dans ce silence, et dans l'instant même pour l'œil de proie l'infime tressaillement aussitôt réprimé. Laissez-les là, en sueur et glacés, il y a mieux ailleurs.


« Appel dans le silence » de Dusan Hanak (Tchéc.).

Les trois films précités, on l'aura compris, s'apparentent à la catégorie, vaste, imprécise, mouvante, touffue, drue, sournoise, envahissante, à laquelle le cinéma, dès ses débuts, n'a échappé que dans une faible mesure, et pour bien peu de temps : celle des récits (voire de la narrativité). Les six suivants, eux, dépendent de la catégorie tout aussi imprécise et mouvante à laquelle le cinéma, dès ses débuts, n'a échappé que dans une faible mesure : celle des documents (ou taires, le propre du cinéma étant de dire le tu — de tuer le dire ?)

Dans « Calanda », de Juan Buñuel (France), tout est dans le titre, le développement n'apportant que peu d'imprévu à l'exposé du thème. Pendant 24 heures on bat du tambour, pendant 364 jours on remercie Dieu. Juan montre (et fait entendre) ces 24 heures en 21 minutes, ce qui est bien. Qu'on me permette trois réflexions, l'une technique : il y a dissymétrie dans les silences entre leurs entrées respectives ; la première transformation arrive trois croches après l'antécédent, la deuxième transformation une croche après la première transformation ; la première transformation, une croche pointée après la deuxième transformation. La seconde, un peu lourdement psychanalytique, je l'avoue : s'il est certain — ou à peu près — pour tout un chacun que c'est par l'intervention d'un pénis qu'il fut conçu dans le sein de sa mère (c'est là l'aspect naturel de la fonction du phallus) il n'en reste pas moins que la question surgit en ce point précis : pénis de qui ? Si pourtant, hors du délire, cette question n'apparaît guère, c'est justement parce que le sujet solidement et aveuglément installé dans l'ordre symbolique de la société, se fie à ce qui est écrit dans les livres ; c'est fort heureusement bien ainsi... depuis qu'il y a des pères de famille. La troisième, métaphysique : la répétition est unique à être nécessaire, et celle qui vient à notre charge, n'en viendrions-nous pas à bout, qu'il resterait de notre index le commandement de sa boucle !


« Antonio Ligabue, peintre » de Raffaelle Andreassi (I.).

Avec « Marée basse », de Tom Scott Robson (Angleterre), c'est de témoignage qu'il s'agit, sur la vie pénible des mineurs de la mer, et sur leur aliénation. Ceux-ci ne vivent qu'en trouvant du travail, et n'en trouvent que si leur travail accroît le capital. Ces ouvriers contraints de se vendre au jour le jour sont donc une marchandise, un article de commerce comme un autre — et se trouvent ainsi exposés à toutes les vicissitudes de la concurrence, à toutes les fluctuations du marché. Dans leur détresse, ils nous rappellent pourtant que la bourgeoisie produit avant tout ses propres fossoyeurs.

« Appel vers le silence » (Dusan Hanak, Tchécoslovaquie) renferme les plus merveilleuses et troublantes peintures d'aliénés qui se puissent voir, resserrant la distance essentielle récemment signalée par Deleuze (qu'on me permette une citation) : « ce qui fait qu'une maladie n'est pas la même chose qu'une œuvre d'art, c'est le genre de travail qui est fait sur le phantasme. Dans les deux cas la source — le phantasme — est la même, mais à partir de là le travail est très différent, sans commune mesure : le travail artistique et le travail pathologique... le phantasme est devenu l'objet même et le dernier mot de l'œuvre, comme si toute l'œuvre réfléchissait sa propre origine. » Et ce miroir ouvre sur un ailleurs, chevelure ou vertige, où s'abolissent nos partages.

« Charpentier du ciel », de Don Owen (Canada) : un indien chevauche des poutrelles d'acier, à deux cents mètres de hauteur, avec des grâces de danseur de corde. Danger de franchir, danger de rester en route, danger de regarder en arrière, frisson et arrêt dangereux. Cet homme est une corde au-dessus d'un abîme, que Don Owen regarde avec l'œil de Pindare.


« Dialectique », de Claude Guillemot (F.).

« Antonio Ligabue, peintre » (Raffaelle Andreassi, Italie) dévoile le comportement étrange d'un peintre naïf qui se livre en pleine campagne à des actes plus ou moins loufoques ou scabreux, puis tente de séduire une servante d'auberge sous l'œil complaisant de la caméra. C'est une amusante duperie, de type jacopettien, qui fit crier à l'escroquerie ; quoi qu'il en soit, ce superflu où se traduit l'en-deçà de la suffisance ne peut aller au fait de son défaut, si la Suffisance elle-même ne vient à lui répondre par le superflu de son excès.

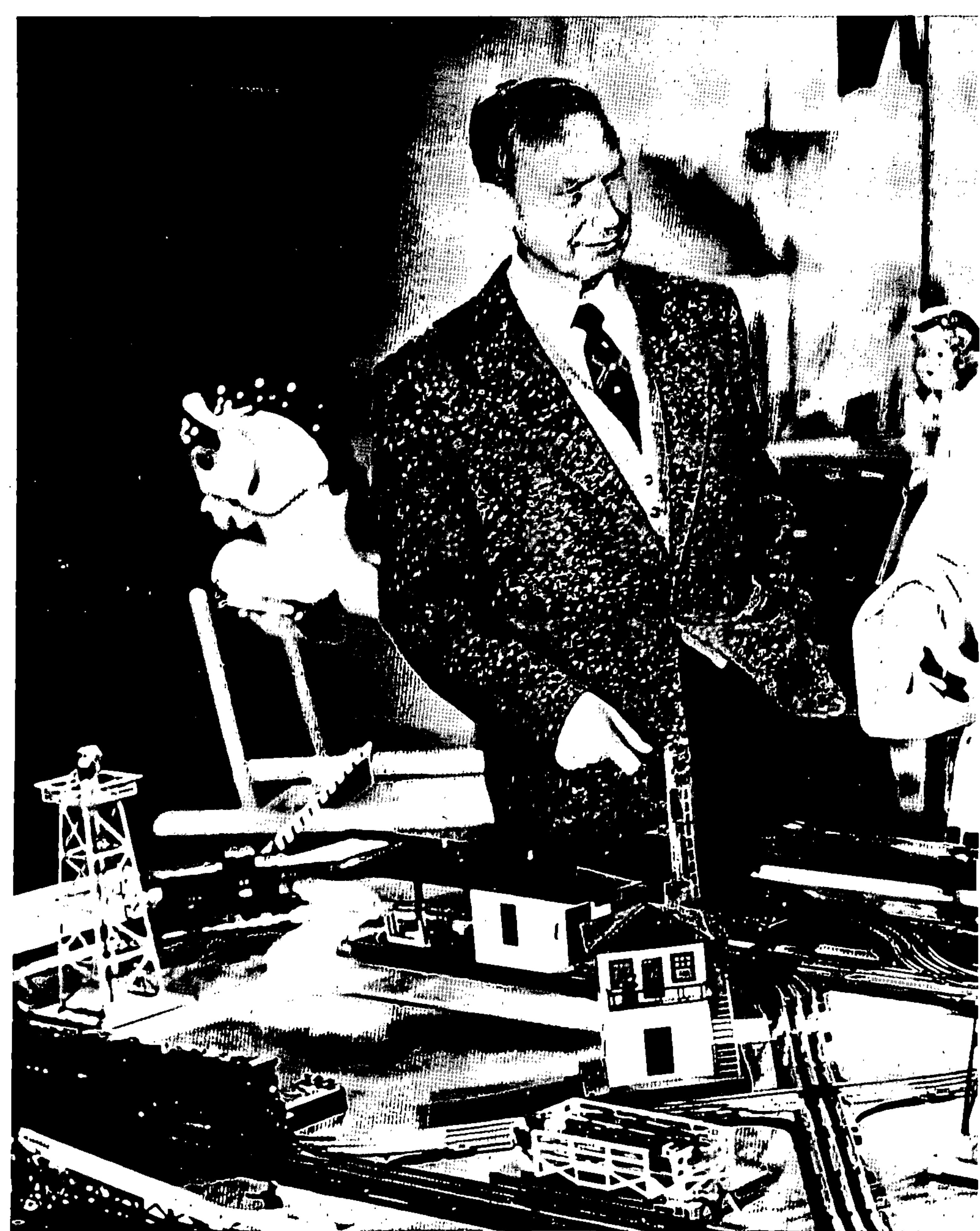

« A l'affût dans le petit bois » de Jiri Brdecka (Tchéc.).

« Sebring, la cinquième heure », de Claude Fournier (Canada), plaît beaucoup à Marcorelles qui n'en a vu que les cinq dernières minutes, malheureusement. Le direct y brille de son plus bel éclat, comme les chromes des voitures de course, ça fait du bruit, ça bouge, ça vit et ça ne veut rien dire. Mais c'est très bien comme ça, ça supprime les connotations.


« Calanda » de Juan Bunuel (F.).

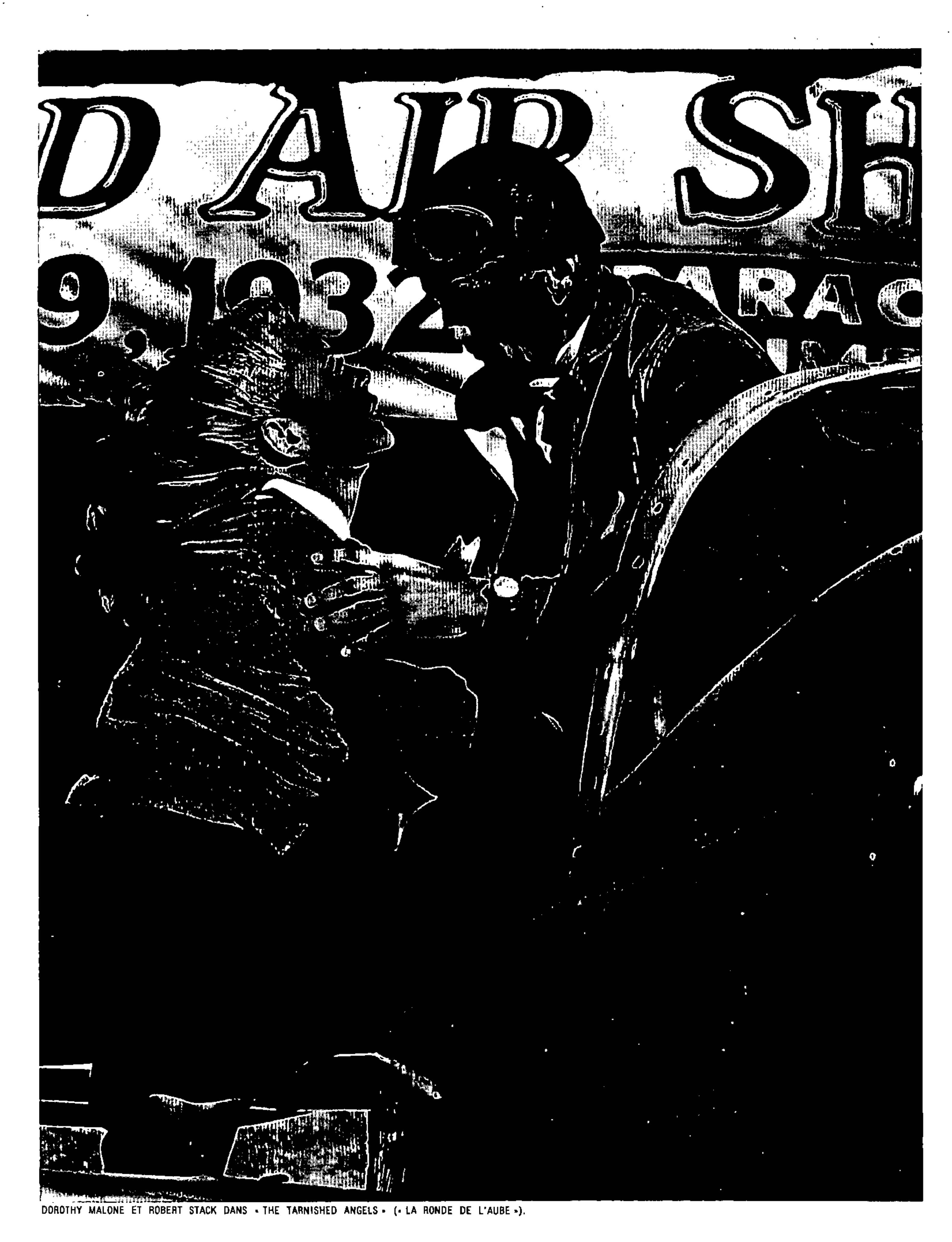
Reste l'animation, du joli : « A l'affût dans le petit bois » (Brdecka), « L'Arche de Noé » (Lagujonie), et de l'affreux : « Au fou » (Yoji Kuri), « Rosalie » (Borowczyck, très peu animé du reste) et « Fat feet » (Red Grooms). Le joli est très joli, l'affreux très affreux. Le meilleur : « Fat feet », qui rappelle beaucoup un chef-d'œuvre méconnu, « De l'aube à minuit », de Karl-Heinz Martin (1920) : décors peints, personnages réels affublés de monstrueuses protubérances, démentiels costumes et fabuleux grimage, enclos dans un vacarme très subtilement cacophonique où la métaphore urbaine trouve un éternel et fantastique aboutissement.

« J'imagine que Personne n'a remarqué, disait Forneret (et tout le monde a eu raison), que « brise » désignait le vent le plus doux. » - J.-A. F.



DOUGLAS SIRK, BARBARA STANWYCK, FRED MAC MURRAY : TOURNAGE DE « THERE'S ALWAYS TOMORROW » (1956).


L'aveugle et le miroir
ou l'impossible cinéma de
Douglas Sirk



DOROTHY MALONE ET ROBERT STACK DANS « THE TARNISHED ANGELS » (« LA RONDE DE L'AUBE »).

La guerre réunit deux amants, qui bâtissent leur bonheur au milieu des ruines ; la guerre les sépare (« Le Temps d'aimer et le temps de mourir ») ; un arbre mort porte des fleurs ; on imite le bonheur de vivre du temps passé dans un restaurant miraculeusement épargné par les bombes : les bombes finissent par l'atteindre ; on recommence dans les caves : les caves cèdent à leur tour...

Un but dans la vie. Un aviateur casse-cou provoque sans fin la mort, comme sa femme provoque les hommes : mais la mort est au rendez-vous (« La Ronde de l'aube ») ; un Attila furieux saccage le monde et veut abattre Rome : il ne court jamais qu'au devant de son destin, dont il accomplira, signe après signe, les arrêts (« Le Signe du Païen ») ; une femme défie les forces de l'argent et de l'habitude pour sauver son amour, une autre se dégrade de toutes les façons pour conquérir le sien : peines perdues, défi comme dépit tournent mal, rien n'est préservé du vent de destruction, même celui qui ne voulait être que le témoin aux mains pures (« Ecrit sur du vent ») ; une autre fois, un homme qui pratique la charité en secret meurt de sauver (sans le savoir : ironie cruelle) un homme qui ne le méritait pas et par la faute de qui (autre ironie du sort) la veuve du premier devient aveugle : et « Le Secret magnifique », qui commence comme finissent presque tous les autres films de Sirk, par deux drames où le Destin se montre implacable, ne s'achèvera dans un précaire bonheur qu'au terme du plus pénible des rachats, patiente remontée à rebours des lacets du sort.

Il y a dans les plus beaux films de Sirk de telles convergentes accumulations des plus funestes coups du sort, un pareil acharnement (où il n'est pas difficile de deviner, sous la main du « destin », celle du metteur en scène) à faire encourir à leurs infortunés héros toutes les malédictions. L'échec donné comme certitude, la constance dans le malheur (ou une égale constance, et tout aussi absurde, agaçante, forcée, dans le bonheur), l'étonnante et semblable obstination des héros sirkiens à lutter contre l'inéluctable : autant de traits propres à la fois au mélodrame et à la tragédie, et c'est en effet dans l'écart ou la confusion de ces deux genres qu'il convient, semble-t-il, de chercher l'amplitude propre au cinéma de Sirk.

Constantes. S'agissant de tout autre que Sirk, il serait sans doute vain de prendre appui sur la seule analyse des scénarios et des personnages : des thèmes explicites. Très souvent en effet l'analyse thématique force et les significations et les formes à converger en un tout harmonieux et parfaitement illusoire, dans l'intention de démontrer la « cohérence » (démonstration toujours tautologique, par ailleurs) de « l'univers » du cinéaste envisagé. Mais quand cet univers est d'avance voué au ressassement... On sait bien d'autre part que, pour ce qui est des cinéastes américains, ce n'est que très rarement que leur intervention créatrice se situe au niveau de la conception des scénarios et des personnages.

Pourtant, ces scénarios anonymes, ces personnages sans auteur deviennent film et formes, sont pris tôt ou tard et plus ou moins en charge par le cinéaste : dès lors, de tout ce qui est cliché ou type, une part se trouve privilégiée, affectée d'un supplément de signification, orientée dans le sens même du film, et, plus loin, de l'œuvre. Il est loisible alors de dégager dans cette masse de significations plus ou moins brutes que livrent à la fois la trame même du film, son récit, les trajectoires de ses personnages, un double jeu de constantes : les unes, neutres, ou plutôt indifféremment représentatives de x cinéastes, ou d'un style commun, ou encore d'une société tout entière, dans ses coordonnées spatio-temporelles (l'Amérique de 1950 à 1960). Les autres, au contraire, exclusives et fidèles, propres à l'auteur, traces mêmes de son passage.

De celles-ci, l'œuvre de Sirk fournit les plus certaines : et ce sont non seulement des constantes stylistiques (couleurs, dues au tandem Sirk-Russell Metty, décors, d'un certain « mauvais goût », etc.), mais, tout autant, des schèmes narratifs (circularité), des identités profondes entre personnages, entre situations.

Héros infirmes. Ainsi, les héros sirkiens, malgré leurs origines multiples — ou, plutôt, justement à cause d'elles — (Faulkner, certes, mais aussi E.M. Remarque, et, soit à travers John Stahl dont Sirk retourna quelques films, soit directement, divers best-sellers américains ressortissant à cette vaste frange de littérature populaire type « Confidences » dont le caractère fondamental reste l'essor donné à la mièvrerie et à la sensiblerie — lesquelles, chez Sirk, deviennent amertume et cruauté, excès morbides, objets et moyens de fascination et de vertige), appartiennent tous à la même famille : héros, mais infirmes, mais tirant de cette infirmité même toute leur exemplarité. Le premier paradoxe sirkien, dont les autres procèdent, réside dans ce couple héroïsme-invalidité (ou monstruosité), lui-même à la fois conséquence et cas particulier du couple, tout aussi paradoxal, tragédie-mélodrame. Quant aux infirmités, elles sont aussi bien physiques (cécité du « Secret magnifique ») que morales (volontés de puissance, obsessions, soucis de rachat, ivresses diverses), ou mixtes (l'éthylisme d' « Ecrit sur du vent »), ou plus complexes encore : tare raciale dans « Mirage de la vie », condition de soldat (ou compromission, ou délit d'opinion) dans « Le Temps d'aimer... ».

Le Mystère du Pied-Léger. Mais il est un film de Sirk où le héros est tout le contraire d'un invalide (et même un bon vivant, sans défauts ni vices) : « Captain Lightfoot » (« Capitaine Mystère »). Exception notable, d'autant que, par bien d'autres côtés, ce film d'aventures (l'un des plus beaux de Sirk) échappe à la grille des constantes sirkiennes : non seulement le héros (mais c'est toujours Rock Hudson) en est tout à fait ingambe (agilité soulignée par le titre anglais : « Lightfoot », comme pour faire pendant aux diverses paralysies frénétiques des autres héros), mais encore nulle malédiction ne s'y recense, le ton en est des plus serein, le propos des plus joyeux (l'agitation irlandaise au XVIIIe, loin encore d'être révolte ou révolution : tout au plus banditisme déluré).

Rien ne semblait destiner le paysan lourdaud de « Capitaine Mystère » à prendre un jour la place du mystérieux capitaine (ce qui revient non seulement pour le rustre à faire l'apprentissage de la finesse, mais aussi pour le naïf à faire celui de l'immoralité et du mensonge : les « révolutionnaires » tiennent des maisons de jeu où les Anglais viennent perdre leurs guinées au profit de la « cause »). Rien de commun, donc, entre ces Irlandais bagarreurs et ces damnés de l'Amérique, ces hantés de la mort que sont les aviateurs de « La Ronde de l'aube » ou les milliardaires d' « Ecrit sur du vent ».

Il est pourtant dans « Capitaine Mystère » un personnage uniformément sombre, qui semble attirer sur lui toutes les malédictions : le chef de l'organisation paysanne, qui passe aux yeux des autres d'abord pour « pur », puis pour lâche, pour traître enfin, avant de trouver dans la mort sa revanche. Ainsi, les révolutionnaires sont des bandits et des tenanciers de tripot, les purs sont traîtres, les traîtres ne l'étaient pas : les apparences sont trompeuses mais les destins entiers. Voilà quelque chose que les personnages de « Capitaine Mystère » partagent avec les autres héros sirkiens : les uns et les autres sont rivés à leurs sorts opposés par une même décision supérieure, guidés par une même fatalité (une même providence), qui les désigne entre tous, les élit pour les assujettir à ses vues.

Héros aveugles. Tous, ils semblent fuir quelque obsédant secret, ou affronter quelque secrète certitude. Hantés qu'ils sont par ce signe à effacer ou à accomplir, liés à un contrat du destin qu'ils veulent résilier ou remplir (c'est une même chose), ils vont se précipiter rageusement dans l'existence, détailler un à un les accidents de la vie, et naturellement pareille fuite en avant, faite autant de refus que de consentements, ne manque pas de précipiter à son tour leur rencontre avec cela précisément qu'ils fuyaient ou cherchaient : leur destin, pour employer à la fois le langage des tragédies et celui des mélodrames (que sont ensemble et indistinctement, on commence de le comprendre, les films de Sirk).

C'est-à-dire que de bout en bout la



JUNE ALLYSON ET MARIANNE COOK (KOCH) DANS « INTERLUDE ».



trajectoire des personnages sirkiens est menée par ce qu'il faut bien nommer : fatalité. Nulle liberté ici, et celle à laquelle aspirent ou prétendent désespérément les personnages (le choix de leur vie), n'est que leurre supplémentaire, mirage précisément : vision d'aveugle. Une loi sévère contraint les êtres à se détruire, les humilie ou les fait s'humilier mutuellement. L'humiliation est le leitmotiv de « Ecrit sur du vent » comme celui du « Temps d'aimer... » (honte du soldat devant son examı, devant les exécutions de prisonniers). Quant au « Secret magnifique », long calvaire de la honte, il semble tout d'abord que par exception les menées du malheur y soient mises en échec par les grâces patientes de la charité. Mais l'une vaut l'autre, quand seuls peuvent faire obstacle aux mystérieux ordres d'une Fatalité hostile les non moins mystérieux chemins d'une Providence n'intervenant qu'à coups de miracles (ceux du « Signe du Païen », aussi) : Fatalité-Providence, on retrouve le vieux couple des tragédies et des mélodrames, double face d'un même absurde, ironique équilibre, qui sert de moteur à tous les films de Sirk, les forçant d'aller **à la fois** dans le sens de la plus grande honte et de la plus grande pitié, dénonçant les excès de la convention par ceux de l'exception.

Tourner en rond. Ce quotient d'absurde (non dénué d'humour noir) affecte jusqu'à la construction des films de Sirk. Les personnages fuient ce qu'ils ne peuvent que trouver au bout de leur fuite, marchent en aveugles mais ne manquent pas pour autant le but, cèdent au mirage d'avoir lutté alors que d'emblée la lutte est décidée perdue ou gagnée. Il n'y a aucune progression dramatique dans les films de Sirk : ce sont de longs dénouements, d'un drame dès le départ arrêté, et où les coups de théâtre sont systématiques (et systématiquement univoques) jusqu'à l'atroce. Fortunes et infortunes du vice comme de la vertu : tout est égal, tout est écrit.

Sadisme ? Mais un sadisme qui commencerait où cesse le suspense : c'est-à-dire plutôt lucidité amère qui se manifesterait d'abord par un refus du suspense comme effet dramatique. Le suspense, avec son couple espoir-crainte, ne serait qu'artifice, l'un de ces mirages du cinéma que précisément ignorent la tragédie comme le mélodrame : dans ce mirage qu'est la vie elle-même les personnages n'ont pas loisir de croire ou de craindre, c'est toujours en deça ou au delà du possible que les destins se trament, en deçà ou au delà du réalisme que les fictions prennent corps. En deça ou au delà, entre les tâtonnements de l'aveugle et la main du Destin, le cinéma de Sirk ne se veut qu'une imitation de la vie, son recommencement dans ses conventions et dans ses exceptions, dans sa fadeur et sa violence, comme elle est tout à la fois dérisoire et grandiose. — Jean-Louis COMOLLI.

Entretien avec Douglas Sirk

Cahiers Est-il vrai que vous ayez débuté comme metteur en scène de théâtre à Hambourg ?

Douglas Sirk Oui, c'est exact. Il arrive parfois qu'un jeune homme ait la chance de se trouver en face d'un heureux concours de circonstances et qu'on lui confie la mise en scène d'une pièce dont personne ne veut se charger. Ce fut mon cas. J'avais vingt-trois ans et je mis en scène une pièce au Spielhaus de Hambourg. Ce fut un grand succès dans lequel je crois bien, aujourd'hui, n'avoir pas été pour grand-chose. La pièce était bonne et les acteurs aussi, voilà tout. Néanmoins, cette expérience tint sans doute lieu de tremplin à ma carrière de metteur en scène. Ensuite, j'ai été acteur quelque temps. Puis, j'ai possédé mon propre théâtre à Chemnitz, une ville qui est aujourd'hui en Allemagne de l'Est. Je n'y faisais représenter que d'excellentes pièces de caractère expérimental, aussi me ruinai-je très rapidement. Je partis donc pour Brême où je devins le principal metteur en scène d'un théâtre. Puis je fus nommé « intendant » (c'est ainsi que l'on appelle en Allemagne le metteur en scène responsable) du théâtre d'Etat de Leipzig où, pour la première fois, j'utilisai Curt Meisel, alors tout jeune acteur. J'étais jeune, moi aussi, et mon ascension dans le monde du théâtre avait donc été très rapide. Ce théâtre-là, j'y restai jusqu'en 1935 ou 1936, année où l'on me nomma producteur-metteur en scène du théâtre d'Etat de Berlin. D'autres choses aussi se tramaient alors, si bien que celle-ci ne se fit pas. Puisque les Nazis arrivaient au pouvoir, je me tournai vers le cinéma.

Cahiers Il semble, s'il faut croire certains index, que vous ayez été acteur dans « Serenade » de Willy Forst...

Sirk Non, jamais, c'est complètement faux. Je ne connais d'ailleurs pas ce film. Mon premier film, je l'ai fait — produit et mis en scène — pour la U.F.A., et c'était « Le Malade imaginaire », avec Hermann Schaufuss dans le rôle principal. Je fis d'ailleurs avec lui deux autres films à cette époque mais je ne me rappelle pas leurs titres. En tout cas, l'un d'eux était le remake d'un film français... Après ces trois films, j'ai signé un contrat avec U.F.A. et j'ai travaillé pour cette compagnie jusqu'à ma fuite hors d'Allemagne, en 1937, à la fin de l'année. C'est pendant cette période que j'ai tourné un film hollandais : « April, April », dont j'ai également tourné une version allemande. Il y avait dans ladite version allemande une très jolie jeune actrice à qui ne s'applique plus aujourd'hui aucune des deux épithètes, mais qui est restée actrice... Ensuite, j'ai réalisé un film d'après le roman de Selma

Lagerlöf : « Das Mädchen vom Moorhof » (« La Fille de la lande »).

Cahiers Pourriez-vous nous parler plus en détail de ces films allemands ?

Sirk « April, April » était une comédie, une vraie. Et la première tentative aussi de comédie allemande dans le style américain. Vous voyez ce que je veux dire : du « slapstick », un dialogue rapide à la frontière de l'irréel, le ton de ce que l'on appelait alors les « crazy comedies », une touche d'absurde comme dans les films de Buster Keaton ou des Marx brothers, etc. Tout cela était très nouveau en Europe. Le sujet de « Das Mädchen vom Moorhof » était au contraire extrêmement austère. Le film avait pour cadre les landes du nord de l'Allemagne. Il eut énormément de succès et l'on en fit, je crois, un remake ou deux.

Ensuite, j'ai fait un film intitulé « Stutzen der Gesellschaft » (« Les Piliers de la société ») — encore un grand succès — tiré d'une pièce d'Ibsen, avec Heinrich George dans le rôle principal. C'était un acteur magnifique, très imposant, un peu le Harry Baur allemand, peut-être le meilleur acteur de son pays à cette époque. Ce film fut l'occasion d'une tentative alors assez nouvelle pour moi : adapter au cinéma une pièce de théâtre. A l'époque, on avait en effet plutôt tendance à écrire des scénarios originaux ou à faire des adaptations de romans. Cette histoire dramatique fut tournée dans une des iles du Danemark. J'ai moi-même écrit l'adaptation de la pièce, mais le film gardait cependant un côté très « dramatique », il conservait la rigueur et l'action resserrée de la pièce alors qu'il est plutôt d'usage de faire des films possédant une coulée dramatique de caractère épique.

Ce fut ensuite « Das Hofkonzert » (« Concert à la cour »), avec Marta Eggerth. Un film dans le « style empire », c'est-à-dire un style correspondant aux années 1820. Un film musical en costumes qui se déroulait dans un petit village allemand, une comédie aussi. Mais pas une « comédie musicale ». Seulement un film avec de la musique et des chansons, parce que Marta Eggerth était une chanteuse. C'était assez stylisé et proche, en un sens, de l'Offenbach de « La Grande Duchesse de Gerolstein ». Il y avait un peu de satire, un peu de musique, un peu de drame, un peu de sentiment. Le tout constituait une véritable comédie.

Cahiers Quel souvenir gardez-vous de « Zu Neuen Ufern » (« Paramatta, bagne de femmes ») dont la réputation est parvenue jusqu'à nous ?

Sirk J'ai tourné en Australie ce film que j'avais écrit avec Kurt Heuser. Il racontait l'histoire des pionniers australiens, et décrivait la vie dans les prisons de cette époque-là. L'actrice suédoise Zarah Leander en était la vedette et la Warner Bros, impressionnée par le succès considérable que le film obtint, lui fit signer un contrat. Je crois d'ailleurs que c'était un bon film. J'aimais beaucoup Zarah Leander et j'ai eu infiniment de plaisir à retravailler avec elle pour mon film suivant : « La Habanera » que nous avons tourné sur l'île de Ténériffe. Elle avait une voix très rauque, très « sexy », qui avait un effet terrible sur certaines personnes, et je dois dire qu'il s'agissait surtout des femmes... C'était d'ailleurs la vedette la mieux payée en Europe à ce moment-là et elle est restée extrêmement riche. J'ai aussi beaucoup aimé diriger à cette époque Lil Dagover et Willy Birgel. Celui-ci interpréta, dans « Schlussakkord », le rôle du chef d'orchestre, du type Karajan.

Cahiers Vous avez alors travaillé avec Gerhard Menzel...

Sirk Oui, et cela me plaisait beaucoup. C'était alors un scénariste très populaire en Allemagne. Il venait de remporter le Prix Kleist. C'est lui qui fit le scénario de « La Habanera ».

Cahiers Et vous souvenez-vous de « Wilton's Zoo » (« Afrique du Sud ») ?

Sirk Oui, mais je n'ai fait que préparer ce film. C'est moi qui ai, par exemple, choisi les extérieurs en Afrique. Mais je n'y ai vraiment été mêlé que très partiellement. Je ne l'ai en tout cas pas mis en scène.

Cahiers Etes-vous allé aux Etats-Unis tout de suite après « La Habanera » ?

Sirk Non. J'ai d'abord travaillé en France. J'y ai assuré la supervision technique d'un film qui s'appelait « L'Accord final » et racontait l'histoire du Conservatoire de musique. J'y ai également écrit quelques scénarios pour M. Loureau, chef producteur de Filmsonor à cette époque. Je suis ensuite allé en Hollande où j'ai pu réaliser un film grâce à mon passé de cinéaste... hollandais. Celui-ci s'appelait « Boofier » (?) ce qui signifie : « petit vagabond » en argot hollandais, ce que l'on appelle aux Etats-Unis les « Bowery kids ».

L'histoire était inspirée d'un classique très populaire en Hollande. Quand le film fut tourné et que nous commençâmes le montage, les Allemands envahirent la Hollande et j'eus tout juste le temps de m'embarquer pour les Etats-Unis. Ce fut d'ailleurs une évasion très dramatique...

A mon arrivée là-bas, je signai un contrat avec la Warner Bros que je devais en grande partie au succès américain de « Paramatta » dont je m'engageai d'ailleurs à tourner un remake. Ce que je fis avec beaucoup d'intérêt. Seulement, à peine le film était-il terminé qu'éclata la guerre entre les Etats-Unis et l'Allemagne : la compagnie ne pouvait plus, dans de telles circonstances, distribuer le remake d'un film allemand. Mon premier essai américain fut donc infructueux. J'ai alors écrit beaucoup de scénarios pour la Columbia et la M.G.M., dont une dizaine sous divers pseudonymes que j'ai oubliés. J'étais obligé de me cacher sous des identités d'emprunt. A Paris, surtout, il me fallut faire très attention, car les Allemands m'en voulaient d'avoir rompu mon contrat avec la U.F.A. Ce fut d'ailleurs le motif principal de mon « voyage » aux Etats-Unis. J'avais écrit en Allemagne un scénario que je comptais produire pour la U.F.A. et qui m'intéressait beaucoup, d'après le seul roman de Tchékhov : « La partie de chasse ». On le réalisa alors aux Etats-Unis sous le titre « Summer Storm ». Je renonçai à voir mon nom figurer au générique et laissai signer Rowland Leigh. C'est avec ce film que s'affirma mon succès aux Etats-Unis.

Cahiers Mais quelles en furent les premières manifestations ?

Sirk « Hitler's Madman », qui racontait le meurtre d'Heydrich en Tchécoslovaquie. Ma contribution au film Universal « Never say good bye », que signa Jerry Hoper et qu'interpréta Rock Hudson, fut également assez importante. En effet, comme le film se portait très mal, on appela le médecin. Il se trouva que ce fut moi. Je fus ainsi amené à retourner la moitié du film sans que mon nom, toutefois, figurât au générique.

Cahiers Les conditions de travail différentes entre les Etats-Unis et l'Europe vous ont-elles gêné ?

Sirk Les méthodes de tournage différaient déjà énormément entre deux pays européens comme la France et la Hollande. Songez à ce que ça pouvait être entre l'Europe et l'Amérique. Mais justement, en un certain sens, c'est aux Etats-Unis que j'ai appris à faire du cinéma. C'est là un point de vue que les Européens partagent difficilement, mais c'est le mien — notez bien que ce n'est pas d'art qu'il est question en ce moment. Il me semble évident qu'à l'époque où je suis arrivé aux Etats-Unis, les techniques du cinéma étaient plus au point que partout ailleurs. La façon que l'on avait là-bas de faire des films fut tout de suite pour moi une révélation. Il me fallut reconsidérer tout mon propre système, toutes mes conceptions en matière de cinéma. Je pense, d'ailleurs, que cette période du cinéma américain, entre 1940 et 1945, était une période merveilleuse. Les films qu'on y faisait n'étaient pas, tant s'en faut, aussi littéraires qu'en Europe. Mais sans doute était-ce mieux ainsi. C'est devenu une véritable manie en Europe : il faut mettre de l'art partout. Ils s'imaginent qu'ils feraient un film artistique en adaptant « Bérénice » pour la seule raison que Racine l'a écrite. Ce n'est pas comme ça que l'on fait du cinéma. Aussi la conception américaine était-elle radicalement neuve aux yeux d'un Européen. Il s'agissait de tenir compte de critères visuels et auditifs, de tenir compte de la nature propre du cinéma. Il n'y avait alors aucune prétention littéraire. Les choses ont d'ailleurs changé de ce point de vue. Peut-être est-ce de ma part un peu paradoxal de le



ERICH MARIA REMARQUE ET JOHN GAVIN DANS « A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE » (« LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR »).



JEFF MORROW, SHEILA BRENNAN, FINLAY CURRIE ET ROCK HUDSON DANS « CAPTAIN LIGHTFOOT » (« CAPITAINE MYSTERE »).

dire, mais il me semble que l'influence européenne qui s'est exercée sur le cinéma américain depuis la guerre a été des plus néfastes. Les tendances actuelles du cinéma américain, telles qu'elles sont représentées par exemple dans un western comme « Hud », me paraissent être tout à fait condamnables. L'illustration de cas pathologiques par le western me parait être dénuée de tout intérêt. A quoi bon dès lors faire un western ? Qu'on fasse autre chose ou qu'on aille se faire psychanalyser ! Confrontés à ceux-ci, les vieux films jouissent à mes yeux d'un immense prestique : ils sont un peu comme les toiles des peintres primitifs, pleins de courage et d'audace. Mais en profondeur. Dans le refus de tout ce qui ne concerne pas directement leur nature propre. C'était une époque heureuse, l'âge d'or, où l'on faisait des films en ne cherchant qu'à faire un film et seulement ça, n'ayant pour dessein que de manifester ce que le film a de spécifique. Il n'était pas alors question de s'interroger sur les états d'âmes de telle ou telle personne, ce qui n'était pas l'affaire du cinéma mais celle du roman ou du théâtre, beaucoup mieux armés que lui pour cela. Je ne suis d'ailleurs pas sans m'apercevoir en lisant un script de la parfaite nullité littéraire de ce que j'ai entre les mains. Mais peut-être est-ce justement parce qu'il n'y a aucun rapport entre ce script et une pièce bien écrite, qu'il sera la base d'un film où entreront en jeu les éléments spécifiques du cinéma. Mais après la guerre, on a ruiné cela. On a voulu faire des films plus raffinés et l'on n'a réussi qu'à perdre le caractère essentiellement américain pour obtenir des bâtards américano-européens. Aussi, lorsque je me rappelle les westerns de la grande époque, j'en garde un souvenir ébloui, ils me paraissent merveilleux et d'une technique irréprochable. Ce que l'on ne peut nier, c'est que ces gars-là : Ford, Hawks, Walsh... connaissaient leur travail. Je connaissais d'ailleurs quelques-uns d'entre eux, ainsi que Fritz Lang, Josef von Sternberg...

Cahiers Après la guerre, vous avez fait « A Scandal in Paris »...

Sirk C'était une comédie pleine d'ironie sur la vie de François Vidocq. L'idée initiale était celle-ci : si vous voulez attraper un voleur, il faut auparavant en trouver un autre pour faire ce travail. En effet, Vidocq était, comme vous le savez, un voleur de grand chemin. L'interprétation qu'en donna George Sanders fut magistrale. L'arrogance, la suffisance (en français dans la conversation) que vous lui connaissez y firent merveille. Il est devenu depuis l'un de mes meilleurs amis. Dans ce film, j'ai tenté de dépasser le réalisme dans la vision que je donnais de l'histoire. Cela devint presque surréaliste. Non pas à la manière des surréalistes français, mais à la manière des américains. Le film n'eut d'ailleurs pas beaucoup de succès. C'est que j'y adoptais une position propre à faire naitre l'ironie et cela ne convient pas du tout au public américain. Ce n'est pas un reproche que je lui adresse. C'est seulement qu'il est en général trop simple et trop naïf — dans le meilleur sens de ces termes — pour être sensible à l'ironie. Il lui faut des positions tranchées, le pour ou le contre. Mais les nuances qui ménagent les deux à la fois et nous font sourire lui sont tout à fait étrangères. C'est ainsi que s'explique l'insuccès en Amérique de certaines pièces de Shakespeare comme « Troïlus et Cressida ». Mais pour en revenir à mon film, je le trouve excellent, bien meilleur que certains autres qui connurent un plus grand succès commercial. Il m'a beaucoup intéressé. Pour « Lured » (« Des Filles disparaissent »), l'année suivante, je travaillai pour la première fois avec le grand opérateur qu'est William Daniels et la photographie fut magnifique. A part cela, c'était une histoire criminelle typique qui se déroulait à Londres, où le film fut partiellement tourné, avec pour vedette Lucille Ball. Boris Karloff y était très amusant dans un rôle assez étrange de couturier fou et Coburn interprétait le rôle d'un inspecteur de police très nonchalant, un peu du type « Maigret ».

Cahiers Ce fut encore une histoire policière que celle de votre film suivant : « Sleep, My Love »...

Sirk Oui. Très exactement : le traitement psychanalytique d'une affaire criminelle, ce qui était alors en vogue. Ce fut d'ailleurs un grand succès, mais l'histoire ne m'intéressait pas tellement. Claudette Colbert y fut cependant excellente.

Cahiers Connaissez-vous « Whirlpool », que fit peu de temps après Preminger sur un sujet assez proche ?

Sirk Non, je le regrette. Mais il arrive souvent que des films moins connus que d'autres soient en réalité très bons. Les compagnies américaines ne s'intéressent à un film que s'il fait rentrer des sommes d'argent prodigieuses, et de ce point de vue la situation n'a guère changé, autant que je puisse en juger d'après ce numéro du « Hollywood Reporter » que je viens de recevoir. Mais revenons plutôt à mes films. « Slightly French », que je tournai ensuite, était une comédie musicale pour la Columbia. Pas à proprement parler une comédie musicale d'ailleurs, mais encore une fois une comédie avec de la musique, des chansons et une touche de fantaisie, voire même de fantastique.

Cahiers Que pensez-vous des comédies musicales que réalisaient alors des cinéastes comme Minnelli ?

Sirk J'en admire beaucoup certaines. Les premières surtout. Ainsi, j'ai beaucoup aimé « Meet Me in Saint-Louis », et pas du tout « An American in Paris », qui m'a semblé trahir Pàris. Je l'ai d'ailleurs revu il y a peu de temps et ma déception n'en fut qu'accrue. En revanche, dans « Meet Me in Saint-Louis », il y avait beaucoup de panache, Judy Garland qui était extraordinaire et mille autres détails qui m'enthousiasmaient. Je crois d'ailleurs que Minnelli est un grand réalisateur de comédies musicales.

Cahiers Samuel Fuller nous a récemment parlé des incidents qui se produisirent lors de l'élaboration du scénario de « Shockproof ».

Sirk Je me rappelle qu'Harry Cohn — c'était alors le président de la Columbia — exigea que l'histoire fût modifiée, et en particulier toute la fin du film. Or, le scénario de Fuller était meilleur que celui d'Helen Deutsch que l'on voulait lui substituer. Mais celle-ci était alors bien plus connue que lui à Hollywood. Je trouvais, quant à moi, la fin imaginée par Fuller infiniment supérieure, à tel point que j'en ai tourné une partie, mais je fus néanmoins obligé d'y renoncer. Ce fut un compromis où nous fîmes en sorte que le film se terminât, comme le souhaitait Harry Cohn, par un « happy end ». C'est dire que l'âpreté qu'il y avait à l'origine dans le scénario de Fuller avait disparu. Il voulait, lui, que le film s'intitulât « The Lovers ». Notez que le dialogue qu'écrivit Helen Deutsch était de première qualité, sans doute même supérieur intrinsèquement à celui de Fuller, mais il n'avait pas le punch dramatique qu'il avait, lui, su y mettre. Ce n'était pas un scénario pour une femme qui, même talentueuse, ne pouvait avoir la puissance requise.

Cahiers Il y avait déjà dans ce film un personnage d'aveugle, bien avant « Magnificent Obsession ». Etait-ce dans un dessein particulier ?

Sirk Oui, tout à fait. J'ai toujours été intrigué par les problèmes de la cécité. Un de mes projets les plus chers était d'ailleurs de faire un film qui se passerait dans un asile réservé aux aveugles. Il n'y aurait que des gens sans cesse en train de tâtonner, essayant de saisir des choses qu'ils ne voient pas. Ce qui me semble très intéressant ici, c'est de tenter d'aborder des problèmes de cet ordre grâce à un moyen d'expression — le cinéma — qui, lui, ne se soucie que des choses vues. C'est ce contraste entre un domaine où les mots n'ont qu'une importance réduite et un autre où ils sont presque tout qui me passionnerait. C'est un décalage en lui-même extrêmement dramatique. Ce scénario, je l'ai d'ailleurs écrit, pour la Columbia, mais l'affaire ne se fit pas. Aux Etats-Unis, on ne peut pas faire les films que l'on veut faire mais seulement ceux que d'autres veulent faire... Ce qui peut s'exprimer dans ces conditions-là, ce n'est donc qu'une habileté plus ou moins grande au niveau de la réalisation. De temps en temps, il nous arrive de pouvoir introduire un thème qui nous intéresse, et je n'ai pas manqué de le faire ; ce fut le cas pour le problème de la cécité.



LAUREN BACALL, ROCK HUDSON, ROBERT STACK (PORTE) ET ROBERT KEITH DANS « WRITTEN ON THE WIND » (« ECRIT SUR DU VENT »).



Cahiers « Shockproof » était-il votre premier mélodrame ?

Sirk Non, ce n'était pas vraiment le premier... Ou si, peut-être... Maintenant, le mot mélodrame a perdu son sens, on n'y entend plus « melos », la musique... Moi qui ne suis pas américain, j'ai toujours été fasciné par le genre de films auquel appartenait « Shockproof », et sans doute est-ce pourquoi je fus très déçu de voir amputer ce film d'une grande partie de sa violence.

Cahiers Pourriez-vous définir ce qu'est le mélodrame à vos yeux ?

Sirk Voyez-vous, mes amis, le mélodrame est une chose difficile à définir... Je dirais que c'est l'archétype d'un cinéma qui se rattache au drame. La plupart des grandes pièces sont fondées sur des situations ou connaissent des dénouements mélodramatiques. « Richard III », par exemple, est pratiquement un mélodrame. Eschyle et Sophocle en ont écrits beaucoup eux aussi. Prenez « L'Orestie », n'est-ce pas un mélodrame ? Ce qui advenait alors entre rois et princes, on l'a depuis transposé dans le milieu de la bourgeoisie. Et les intrigues restent profondément analogues. C'est une forme d'art absolument traditionnelle, nécessaire, je crois, et merveilleuse. On la retrouve chez un romancier comme Faulkner dont les histoires ont été écrites à partir de schémas tout à fait mélodramatiques.

Cahiers Que pensez-vous de Leo Mc Carey, dont la conception du mélodrame est fondamentalement différente de la vôtre ?

Sirk C'est un grand metteur en scène sans aucun doute, un des cinéastes américains les plus profonds. C'est vraiment le pur mélodrame qui l'intéresse, lui. Ce qui est effectivement très différent de mes films car tout à fait dépourvu de violence. Je m'attache, moi, à cette violence qui contrebalance le côté sirupeux de tout mélodrame. Le mélodrame est vraiment devenu quelque chose d'affreusement sentimental. Mais McCarey a porté le genre à son apogée. Une histoire telle que celle de « An Affair to Remember », avec des personnages aussi typés que celui de la vieille grand-mère, serait impossible à raconter par écrit, ce serait ridicule. Voilà bien la différence essentielle entre la littérature et le cinéma. Ce que McCarey a pu faire à l'écran dans le mélodrame, personne ne peut le raconter. Frank Borzage fit également de fort beaux mélodrames. « The Bad and the Beautiful » de Minnelli, avec Lana Turner, était également assez extraordinaire...

Cahiers A part John Ford et ces pionniers américains que vous dites beaucoup aimer, quels sont les metteurs en scène qui ont exercé une influence sur vous ?

Sirk Les films de Pabst m'ont beaucoup marqué. Mais vous savez, je ne suis pas vraiment un « fan » de cinéma...

Cahiers Vos films (surtout peut-être « Thunder on the Hill ») prennent souvent pour thème la religion...

Sirk Oui, « The First Legion » aussi, la même année, qui se passait dans un couvent en Angleterre : une tentative pour faire fusionner mélodrame et film religieux. Les problèmes de la religion m'ont en effet toujours passionné, bien que je ne sois pas croyant. Je n'ai pas été à l'église depuis plusieurs décades. Il n'empêche que la religion est un des thèmes les plus passionnants de notre époque. C'est une de mes préoccupations constantes. De plus, en ce qui concerne le cinéma américain, vous devez savoir qu'il est difficile d'y évoquer l'athéisme... De toute façon, le fait de ne pas croire en Dieu, n'est-ce pas là encore un acte religieux ? On peut dire que la pièce de Ionesco sur laquelle je travaille en ce moment (« Le Roi se meurt ») est une pièce religieuse écrite par un homme qui ne croit pas en Dieu. J'ai l'intention d'écrire bientôt une pièce qui prendra la religion pour sujet, je pense aussi monter une pièce d'Euripide sur le fanatisme religieux. Toutes les grandes pièces classiques ont, de près ou de loin, des sujets religieux.

Cahiers Il y avait dans « Sign of the Pagan » une scène magnifique : celle où le Pape arrivait lentement sur une barque...

Sirk Oui, je m'en souviens. C'était la plus belle scène du film et même le seul moment intéressant. Ce n'est pas moi qui devais faire ce film mais quelqu'un d'autre, je ne sais plus qui... Et puis, en tournant, je me suis intéressé à Palance, qui avait la réputation d'être un acteur plutôt... irascible, mais avec lequel je me suis, moi, très bien entendu. On me propose souvent — sans doute parce que c'est ma spécialité — des films d'époque, des films à costumes, mais je crois que c'est un genre extrêmement limité, où la réussite ne peut être que partielle. Même quelqu'un d'aussi intelligent et estimable que Mankiewicz n'a pu faire avec « Cléopâtre » une œuvre vraiment originale. Ce genre de films est en fait un malheureux retour en arrière, à l'époque des premiers films italiens à grand spectacle. C'est toujours un peu ridicule sur un écran car celui-ci exige une action réaliste.

Cahiers Nous aimons beaucoup l'utilisation de la musique dans vos films. Vous en servez-vous sur le plateau pour faire répéter les acteurs ?

Sirk Oui, partiellement. Je crois que ça aide beaucoup les acteurs. Vous savez que c'est ainsi que l'on tournait les films muets et il est bon de se rappeler les techniques du muet, de temps à autre. Cela contribue à donner une impression de baroque.

Cahiers Pour « Lured », vous avez travaillé avec Michel Michelet qui composa la musique du « Tigre d'Eschnapur » : quel souvenir gardez-vous de cette collaboration ? (Suite page 67).



Biofilmographie de Douglas Sirk

biographie

Douglas Sirk est né le 26 avril 1900 à Skagen, à l'extrémité nord du Jutland (Danemark). Il portait le nom de Detclev (Detlef) Sierk, sous lequel il signera tous ses premiers films. Il fait ses études aux universités de Hambourg, Copenhague et Munich puis commence à travailler pour la U. F. A. Parallèlement à cette activité cinématographique, il monte sur les planches et écrit de nombreux articles pour différentes revues allemandes.

Si entre 1935 et 1937 et entre 1943 et 1959 il est possible de cerner la carrière cinématographique de Sirk, il est en revanche malaisé de déterminer ce qu'il a pu exactement faire en France, en Hollande, en Suède et . au Japon où il déclare avoir réalisé un film (mais n'est-ce pas une boutade ?). Tous les renseignements en notre possession concernant ces différents pays sont non seulement partiels mais contradictoires. Dans ces conditions la filmographie qui suit ne se veut complète qu'en ce qui concerne l'Allemagne et les Etats-Unis. Pour les autres pays, le temps, des investigations complémentaires et, espérons-le, la bonne volonté de nos lecteurs hollandais ou suédois nous permettront de boucler ce travail. Depuis 1959 Sirk n'a réalisé aucun film. Une grave maladie l'a, paraît-il, éloigné des studios. Mais à la fin de 1962 l'Universal, sa firme d'élection, annonçait deux projets : « Streets of Paris » (autre titre . « Streets of Montmartre ») avec Louis Jourdan, sur la vie d'Utrillo ; « Madame X » avec Lana Turner d'après la pièce d'Alexandre Bisson. Le premier projet n'aboutira pas et le second sera réalisé en 1966 par David Lowell Rich, avec Lana Turner, John Forsythe, Ricardo Montalban, Keir Dullea, dans un style qui rappelle l'œuvre de Sirk. La photographie de Russell Metty en est-elle la cause principale ou Sirk a-t-il réellement supervisé toute la préparation du film ?

Sirk est retourné en Allemagne pour s'y livrer à ce qui fut la passion de sa jeunesse : le théâtre. Oubliant le cinéma, il a été oublié par lui, puisque le « Film Lexicon » italien le fait mourir en juin 1962, c'est-à-dire deux ans avant l'enregistrement de l'interview que nous publions ici...

filmographie

I) CARRIERE ALLEMANDE

1935 APRIL, APRIL 82 min **Réal.** : Detlef Sierk. **Prod.** : Universum Film Aktiengesellschaft. **Scén.** : H.W. Litschke, Rudo Ritter. **Phot.** : Willy Winterstein. **Mus.** : Werner Bochmann. **Interprétation** : Carola Höhn, Albrecht Schœnhals, Charlott Daudert, Werner Finck, Lina Carstens, Erhard Siedel, Paul Westermeier, Hilde Schneider, Annemarie Korff, Hubert von Meyerinck, Herbert Weissbach, Wilhelm Egger-Sell, Kurt Felden, Odette Orsy, Josef Reithofer, Wera Schultz, Dorothea Thiess.

1935 DAS MADCHEN VOM MOORHOF 82 min. **Réal.** : Detlef Sierck. **Prod.** : Universum Film Aktiengesellschaft. **Scén.** : Lothar Mayring d'après le roman de Selma Lagerlöf. **Phot.** : Willy Winterstein. **Mus.** : Hans-Otto Borgmann. **Interprétation** : Hansi Knoteck, Ellen Frank, Kurt Fischer-Fehling, Friedrich Kayssler, Eduard von Winterstein, Jeanette Bethge, Theodor Loos, Lina Carstens, Franz Stein, Fritz Hoopts, Erich Dunskus, Erwin Klietsch, Hans Meyer-Hanno, Maria Seidler, Anita Düvel, Ilse Petri, Klaus Pohl, Dorothea Thiess, Betty Sedlmayr, Hilde Sessak. Remake sous le même titre par Gustav Ucicky en 1958 avec Maria Emo, Claus Holm et Horst Frank.

1935 STUTZEN DER GESELLSCHAFT 84 min. **Réal.** : Detlef Sierck **Prod.** : Robert Neppach (R.N. Filmprod GmbH). **Scén.** : Dr Georg C. Klaren, Peter Gillman d'après la pièce de Henrik Ibsen. **Phot.** : Carl Drews. **Mus.** : Franz R. Friedl. **Interprétation** : Heinrich George, Maria Krahn, Horst Teetzmann, Albrecht Schœnhals, Suse Graf, Oskar Sima, Karl Dannemann, Hans - Joachim Büttner, Walter Süssenguth, Franz Weber, Paul Beckers, H.O. Schœning, Toni Tetzlaff., Maria Hofen, Gerti Ober.

1936 DAS HOFKONZERT 85 min. **Réal.** : Detlef Sierck. **Prod.** : Universum Film Aktiengesellschaft. **Scén.** : Franz Wallner-Baste, Detlef Sierck d'après la pièce « Das Kleine Hofkonzert » de Paul Verhœven et Toni Impekoven. **Phot.** : Franz Weihmayr. **Mus.** : Edmund Nick, Ferenc Vecsey, Robert Schumann. **Interprétation** : Marta Eggerth, Johannes Heesters, Otto Tressler, Herbert Hübner, Rudolf Klein-Rogge, Flockina von Platen, Ernst Waldow, Hans Richter, Ingeborg von Kusserow, Kurt Meisel, Alfred Abel, Hans H. Schaufuss, Rudolf Platte, Edwin Jürgensen, Oscar Sabo, Willi Schur, Werner Stock, Toni Tetzlaff, Iwa Wanja, Günther Ballier, Johannes Bergfeld, Fritz Berghof, Jac Diehl, Rudolf Essek, Hans Halden, Carl Merznicht, Arnim Süssenguth, Max Vierlinger.

Une version française du film a été réalisée parallèlement à la version originale allemande :

LA CHANSON DU SOUVENIR. Réal. : Detlef Sierck. **Collaboration française** : Serge de Poligny. **Dialogues** : Georges Neveux d'après la pièce de Verhœven et Impekoven. **Mus.** : Edmond Nick. **Supervision** : Raoul Ploquin. **Interprétation** : Martha Eggerth, Max Michel, Colette Darfeuil, Pierre Magnier, Germaine Laugier, Arvel, Boverio, Jean Coquelin, Jean Toulout, Robert Vattier, Marcel Simon, Félix Oudart.

1936 SCHLUSSAKKORD 101 min. **Réal.** : Detlef Sierck. **Prod.** : Universum Film Aktiengesellschaft. **Scén.** : Kurt Heuser, Detlef Sierck **Phot.** : Robert Baberske. **Mus.** : Kurt Schröder **Interprétation** : Lil Dagover, Willy Birgel, Maria von Tasnady, Maria Koppenhöfer, Theodor Loos, Peter Bosse, Kurt Meisel, Albert Lippert, Erich Ponto, Helia Graf, Paul Otto, Alexander Engel, Eva Tinschmann, Walter Werner, Carl Auen, Erich Bartels, Johannes Bergfeld, Ursula Deinert, Peter Elsholtz, Robert Forsch, Liselotte Köster, Richard Ludwig, Odette Orsy, Hermann Pfeiffer, Ernst Sattler, Walter Steinweg, Bruno Ziener.

1937 LA HABANERA (La Habanera) 98 min. **Réal.** : Detlef Sierck. **Prod.** : Universum Film Aktiengesellschaft. **Scén.** : Gerhard Menzel. **Phot.** : Franz Weihmayr. **Mus** : Lothar Brühne. **Interprétation** : Zarah Leander, Ferdinand Marian, Karl Martell, Boris Alekin, Julia Serda, Paul Bildt, Carl Kuhlmann, Edwin Jürgensen, Rosita Alcaraz, Lisa Hellwig, Michael Schulz-Dornburg, Werner Finck, Karl Hannemann, Roma Bahn, Franz Arzdorf, Geza von Földessy, Günther Ballier, Bob Bauer, Harry Hardt, Hans Kettler, Werner Kepich, Ernst Rotmund, Werner Scharf, Franz Stein, Carl Merznicht.

1937 ZU NEUEN UFERN (Paramatta, Bagne de femmes) 106 min. **Réal.** : Detlef Sierck. **Prod.** : Universum Film Aktiengesellschaft. **Scén.** : Detlef Sierck, Kurt Heuser d'après le roman de Lovis H Lorenz. **Phot.** : Franz Weihmayr. **Mus.** : Ralph Benatzky. **Interprétation** : Zarah Leander, Willy Birgel, Viktor Staal, Carola Höhn, Erich Ziegel, Hilde von Stolz, Edwin Jürgensen, Jakob Tiedtke, Robert Dorsay, Iwa Wanja, Ernst Legal, Siegfried Schürenberg, Lina Lossen, Lissy Arna, Mady Rahl, Herbert Hübner, Curd Jürgens, Paul Bildt, Lina Carstens, Horst Teetzmann, Horst Birr, Hans Kettler, Walter Schramm-Duncker, Fritz Hoopts, Franz Stein, Klaus Pohl, Ekkehard Arendt, Walter Werner, Werner Pledath, Karl Hannemann, Hella Graf, Carl Auen, Hans Waschatko, Hans Joachim Büttner, Else Boy, Boris Alekin, William Huch, Oskar Höcker, Paul Schwed, Ilse von Colani, Olga Schaub, Hermann Pfeiffer, S.O. Schœning, Lilly Schonborn, Ellen Bang.

Titre américain : « To New Shores ».

Le succès de « Paramatta » valut à Sirk d'être engagé aux Etats-Unis pour en faire une version américaine que la haine de l'hitlérisme bloqua et qui a, en tout cas, échappée à tous les Index et Catalogues de Copyrights américains.

(COLLABORATIONS DIVERSES)

1937 LIEBLING DER MATROSEN 91 min. Réal. . Hans Hinrich. Prod. . **Mondial** Internationale Filmindustrie AG (Vienne). **Scén.** : K P Gillmann. **Detlef Sierck** d'apres l'idée de Rudolf Brettschneider. Phot. : Oskar Schnirch. Mus. : Willy Schmidt-Gentner. Interprétation : Traudl Stark, Wolf Albach-Retty, Hertha Feiler, Lotte Lang, Richard Romanowsky, Hans Frank, Julius Brandt, Hans Unterkircher, Philipp von Zeska, Eduard Loibner, Wilhelm Hufnagel, Karl Ehmann, Ernst Pröckl, Fritz Heinisch, Mihail Xantho.

1938 DREIKLANG. 96 min. Réal. - Hans Hinrich. Prod. : Georg Witt Film GmbH. Scén. : Friedrich Forster-Burggraf d'après une idée de **Detlef Sierck.** Phot. : Werner Krien. Mus. : Kurt Schröder. Interprétation : Lil Dagover, Paul Hatmann, Rolf Mœbius, Helga Marold, Walter Werner, Carl Günther, Frane Weber, Werner Pledath, Otto Matthies, Maria Seidler, Lilly Schönborn, Ewald Wenck, Lotte Rausch, Ernst G. Schiffner, Emma Bergner, Hildegard Fränzel, Kunibert Gensichen, Hans Heinz Müller, Leonie Stadle.

1939 SEHNSUCHT NACH AFRIKA. 82 min Réal. : Georg Zoch Prod. . Tobis. Scén. : Georg Zoch. Phot. : G.L. Arko, Bengt Berg Mus. : Viktor Corzilius **Interprétation** : Bengt Berg et sa famille, Kurt Felden, Heinz Jungklaus, **Detlef Sierck**, Hans Schulz, Karlheinz Horn, Helmut Focke, Bernd Russbült, Wolfgang Lohmeyer.

II) CARRIERE AMERICAINE

1943 HITLER'S MADMAN / HITLER'S HANGMAN (Inédit en France). 85 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Seymour Nebenzal, Rudolph Joseph (ass.) (Metro-Goldwyn-Mayer). **Scén.** : Peretz Hirshbein, Melvin Levy, Doris Malloy d'après l'histoire de Emil Ludwig et Albrecht Joseph et « Hangman's Village » de Bart Lytton **Phot.** : Jack Greenhalgh. **Déc.** : Fred Preble, Edward Willens (a.d.). **Mus.** : Karl Hajos. **Mont.** : Dan Milner. **Ass.** : Mel De Lay. **Interprétation** : John Carradine (Heydrich), Patricia Morison (Jarmilla), Alan Curtis (Karel), Ralph Morgan (Hanka), Howard Freeman (Himmler), Ludwig Stossel (Major Bauer), Edgar Kennedy (Nepomuk), Jimmy Conlin (Dvorak), Blanche Yurka (Mrs. Hanka), Jorja Rollins (Clara Janek), Al Shean (Prêtre), Elizabeth Russel (Marie), Victor Kilian (Janek), Johanna Hofer (Mrs. Bauer), Wolfgang Zilzer (Colonel), Tully Marshall (Professeur), Ava Gardner (Jeune fille tchèque terrorisée par les Nazis).

« Hitler's Madman » aborde le même sujet que « Les Bourreaux meurent aussi » de Fritz Lang : l'assassinat de Heydrich (dont l'interprétation par John Carradine doit être pour le moins curieuse), et les représailles qui suivirent. On peut noter la présence d'Ava Gardner.

1944 SUMMER STORM (L'Aveu) 106 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Seymour Nebenzal, Rudolph Joseph (ass.) (United Artists/Angelus Pictures) **Scén.** : Rowland Leigh, Douglas Sirk d'après l'adaptation par Douglas Sirk et Michael O'Hara de « Le Duel » de Anton Tchékhov **Dialogue add.** : Robert Thœren. **Phot.** : Archie Stout. **Déc.** : Rudi Feld (a.d.). **Mus.** : Karl Hajos. **Mont.** : Gregg Tallas. **Ass.** : Bill McGarry **Cons. tech.** : Eugen Shuftan. **Prod. man.** : Walter Mayo. **Interprétation** : George Sanders (Fedor Petroff), Linda Darnell (Olga), Anna Lee (Nadina), Edward Everett Horton (Comte Volsky), Hugo Haas (Urbenin), Lori Lahner (Clara), John Philipper (Polycarp), Sig Ruman (Kuzma), André Charlot (Mr. Kalenin), Mary Servoss (Mrs Kalenin), John Abbott (Cunin), Robert Craig (Gregory), Paul Hurst (Orloff), Charles Trowbridge (Médecin), Byron Foulger (Employé au bureau du journal), Charles Wagenheim (Facteur), Frank Orth (Propriétaire du café), Elizabeth Russel (Invitée au dîner), Ann Stanton (Invitée au dîner), Nina Koschetz, Jimmy Conlin, Kate MacKenna, Fred Nurney, Sarah Padden, Sharon Mc Manus, Gabriel Lionoff, Mike Mazurki, Woody Charles, Rex Evans, Kenneth Jones, Anita Venge, Frances Morris, Constance Purdy, Don Brodie, Joyce Gates.

« Summer Storm » est une adaptation de Tchékhov. Le journal de Fédor Petroff (George Sanders) sert de trame au récit composé d'un long flashback. L'action se passe en 1912 dans la Russie pré-révolutionnaire. Le film raconte comment, mariée à Hugo Haas, Linda Darnell séduit Edward Everett Horton et George Sanders, avant d'être assassinée. Une remarquable reconstitution recrée le climat de la Russie d'alors, celui que l'on trouve chez Tourgueniev. Des scènes d'amour romantiques annoncent les réminiscences de Marylee près de la rivière dans « Written on the Wind », ou la fuite nocturne de Reni dans « Interlude ». La promenade d'Olga dans les bois, sa chevauchée avec Fédor, la scène où Sanders

2 

1. « All that Heaven Allows » : Jane Wyman, Rock Hudson.

2. « Battle Hymn » : Anna Kashfi, Rock Hudson.

3. « La Habanera »

 3

joue du violon dans un cabaret et dirige l'orchestre ; autant d'accents typiquement germaniques, intégrés à un style de production hollywoodien.

1946 A SCANDAL IN PARIS (Inédit en France). 100 mn. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Arnold Pressburger, Fred Pressburger (ass.) (United Artists / Arnold Pressburger Prod. Inc.). **Scén.** : Ellis St. Joseph d'après la vie de François Vidocq. **Phot.** : Guy Roe. **Déc.** : Gordon Wiles (p.d.). Frank Sylos (a.d.), Emile Kuri (s.d.) **Mus.** : Hanns Eisler, David Chudnow (D), Heinz Roemheld (C) **Lyrics** : Paul Webster. **Mont.** : Al Joseph. **Ass.** : Joe Depew. **Interprétation** : George Sanders (Vidocq), Signe Hasso (Thérèse), Carole Landis (Loretta), Akim Tamiroff (Emile), Gene Lockhart (Richet), Jo Ann Marlowe (Mimi), Alma Kruger (Marquise), Alan Napier (Houdon), Vladimir Sokoloff (Oncle Hugo), Pedro de Cordoba (Prêtre), Leona Maricle (Modiste), Fritz Leiber (Peintre), Skelton Knaggs (Cousin Pierre), Fred Nurney (Cousin Gabriel), Giselle Werbiseck (Tante Ernestine), Marvin Davis (P'tit Louis).
Titre de tournage : « Thieve's Holiday ».

1947 LURED (Des Filles disparaissent). 102 min **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Hunt Stromberg (exec.), James Nasser, Henry Kesler (ass.) (United Artists). **Scén.** : Leo Rosten d'après l'histoire de Jacques Companeez, Ernest Neuville et Simon Gantillon. **Phot.** : William Daniels. **Déc.** : Nicolai Remisoff (p.d. et a.d.). **Mus.** : Michel Michelet. **Mont.** : James E. Newcom, John M. Foley. **Ass.** : Clarence Eurist. **Dial. : dir.** : Stuart Hall. **Interprétation** : George Sanders (Robert Fleming), Lucille Ball (Sandra Carpenter), Charles Coburn (Inspecteur Temple), Boris Karloff (Artiste), Sir Cedric Hardwicke (Julian Wilde), Alan Mowbray (Maxwell), George Zucco (Officier Barrett), Joseph Calleia (Dr. Mordyani), Tanis Chandler (Lucy Barnard), Alan Napier (Gordon), Robert Coote (Policier), Sam Harris (Vieil homme qui, au concert, demande un whisky).
48 jours de tournage.
Remake de « Pièges » de Robert Siodmak (1939) avec Maurice Chevalier et Erich von Stroheim.
Des bas fonds parisiens, Sirk passe tout naturellement à ceux de Londres. La capitale britannique est plongée dans la terreur, à cause d'un tueur qui commet forfait sur forfait. Le thème bien connu de ce remake de « Pièges » de Siodmak, convient parfaitement à Sirk qui multiplie des trouvailles : le criminel envoie à la police des poèmes inspirés des « Fleurs du Mal » de Baudelaire ; Lucille Ball permet la capture du tueur en s'engageant dans les brigades féminines de la police (!) : tout au long de son enquête (et du film), sort de l'ombre un fascinant monde interlope : un artiste fou (évidemment Boris Karloff), des trafiquants de femmes qui ont établi un véritable réseau de traite des blanches (fait cinématographiquement rare pour l'époque), etc. Enfin, le tueur amateur de Baudelaire s'appelle Wilde et il est interprété par Cedric Hardwicke.

1947 SLEEP, MY LOVE (L'Homme aux lunettes d'écaille). 97 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Charles Buddy Rogers, Ralph Cohn, Harold Greene (ass.) pour Mary Pickford (United Artists/Triangle). **Scén.** : St. Clair Mc Kelway, Leo Rosten d'après l'histoire de Leo Rosten. **Phot.** : Joseph Valentine **Déc.** : William Ferrari (a.d.), Howard Bristol (s.d.): **Mus.** : Rudy Schrager ; David Chudnow (S). **Mont.** : Lynn Harrison. **Ass.** : Clarence Eurist. **Prod. man.** : Robert Bache. **Script sup.** : Mary Gibsone Whitlock. **Cos.** : Sophie, Margaret Jennings. **Cam.** : Edward Coleman. **Interprétation** : Claudette Colbert (Alison Courtland), Robert Cummings (Bruce Elliot), Don Ameche (Richard Courtland), Rita Johnson (Barby), George Coulouris (Charles Vernay), Hazel Brooks (Daphne), Keye Luke (Jimmie), Fred Nurney (Haskins), Ralph Morgan (Dr. Rinehart), Queenie Smith (Mrs. Vernay), Maria San Marco (Jeannie), Anne Triola (Servante), Lilian Bronson (Helen), Raymond Burr (Lieutenant Strake), Lillian Randolph.
« Sleep my Love », déçoit. Don Ameche veut faire disparaître sa femme Claudette Colbert. Comme il se doit, Robert Cummings empêchera le forfait de s'accomplir. L'attention de Sirk se porte presque exclusivement sur le personnage de Claudette Colbert, sujette à des crises de somnambulisme et vivant donc une seconde vie parallèle à la première.

1948 SIREN OF ATLANTIS / ATLANTIS THE LOST CONTINENT (L'Atlantide). 75 min. **Réal.** : Gregg G. Tallas et, non crédités, Arthur Ripley, **Douglas Sirk**, John Brahm. **Prod.** : Seymour Nebenzal, Roman I. Pines (ass.) (Seymour Nebenzal - United Artists). **Scén.** : Rowland Leigh, Robert Lax d'après le roman de Pierre Benoit. **Dial. add.** : Thomas Job. **Phot.** : Karl Struss. **Déc.** : Lionel Banks (p.d.), George Sawley (a.d.). **Mont.** : Gregg G. Tallas. **Mus.** : Michel Michelet, David Chudnow (S), Heinz Roemheld (D). **Ass.** : Milton Carter **Cam.** : Robert Gough. **Prod. man** : Walter S. Mayo jr **Sc. sup.** : Kay Phillips. **Chor.** : Lester Horton. **Cos.** : Jean Schlumberger. **Eff. spé.** : Rocky Cline. **Interprétation** : Maria Montez, Dennis O'Keefe, Jean-Pierre Aumont, Morris Carnovsky, Henry Daniell, Alexis Minotis, John Shelton, Russ Conklin, Alan Nixon, Herman Boden, Margaret Martin, Milada Mladova.
Durée de tournage : 50 jours Arthur Ripley commence le film. Il est remplacé par Sirk puis ce dernier l'est à son tour par John Brahm. Mais aucun des trois metteurs en scène ne veut porter la responsabilité du film et c'est finalement le monteur, Gregg G. Tallas, qui signe.

1948 SHOCKPROOF (Jenny, femme marquée). 79 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : S. Sylvan Simon, Helen Deutsch, Earl McEvoy (ass) (Columbia). **Scén.** : Helen Deutsch, Samuel Fuller. **Phot.** : Charles Lawton. **Déc.** : Carl Anderson (a.d.), Louis Diage (s.d.). **Mus.** : George Duning, Morris Stoloff (D). **Mont.** : Gene Havlick. **Ass.** : Earl Bellamy. **Script sup.** : Rose Loewinger **Prod. man.** : Jack Fier. **Cos.** : Jean Louis. **Cam.** : Vic Schurich. **Interprétation** : Cornel Wilde (Griff Marat), Patricia Knight (Jenny Marsh), John Baragrey (Harry Wesson), Esther Minciotti (Mrs. Marat), Howard St. John (Sam Brooks), Russell Collins (Frederick Bauer), Charles Bates (Tommy Marat), Gil Barnett (Barry), Frank Sequet (Monte), Frank Ferguson (Logan), Ann Shoemaker (Dr. Daniels), King Donovan (Joe Wilson), Claire Carleton (Florrie Kobiski), Al Eben (Joe Kobiski).
« Shockproof », sur un scénario de Fuller, raconte la liaison d'une condamnée en liberté surveillée (Patricia Knight) et du policier chargé de veiller sur elle (Cornel Wilde). Passion folle qui pousse le couple à fuir au Mexique. Sans argent, le policier devient un voleur, mais finalement tout s'arrange, l'ancien amant de Patricia Knight, blessé par Cornel Wilde, retirant sa plainte de lui-même. Les scènes de la fuite du couple, sa lutte face à l'incompréhension de ceux qui les entoure, la crainte de la police, autant d'éléments qui rappellent les très belles scènes de la fin de « You only live once » de Lang. La beauté des détails (ainsi le foulard que Wilde offre à Patricia Knight...), un climat de passion et de fatalité transcendent à chaque instant un scénario quelconque en filigrane duquel on peut distinguer des allusions à la chasse aux sorcières.

1949 SLIGHTLY FRENCH (Inédit en France). 81 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Irving Starr (Columbia). **Scén.** : Karen de Wolf d'après l'histoire de Herbert Fields **Phot.** : Charles Lawton. **Déc.** : Carl Anderson (a.d.), James Crowe (s.d.). **Mus.** : George Duning, Morris Stoloff (D). **Mont.** : Al Clark. **Lyrics** : Allan Roberts, Lester Lee. **Script sup.** : Rose Loewinger. **Chor.** : Robert Sidney **Cos.** : Jean Louis. **Ass.** : Paul Donnelly. **Prod. man.** : Jack Fier. **Interprétation** : Dorothy Lamour (Mary O'Leary), Don Ameche (John Gayle), Janis Carter (Louisa), Willard Parker (Doug Hide), Adele Jergens (Actrice française), Jeanne Manet (Nicolette), Frank Ferguson, Myron Healey, Leonard Carey, Earle Hodgins.
Un metteur en scène, privé de la vedette de son film, tâche, tel Pygmalion, de faire d'une inconnue (Dorothy Lamour), sa vedette. Le film comporte, paraît-il, un grand nombre de numéros musicaux, chorégraphiés par Robert Sidney.

1950 MYSTERY SUBMARINE (Le Sous-Marin mystérieux). 78 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Seconde équipe** : Frank Shaw. **Prod.** : Ralph Dietrich (Universal-International). **Scén.** : Ralph Dietrich, George W George d'après l'histoire de George W. George et George F Slavin. **Phot.** : Clifford Stine. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Robert Boyle (a.d.), Russell A. Gausman, Otto Siegel (s.d.). **Mus.** : Joseph Gershenson. **Mont.** : Virgil Vogel. **Eff. spé.** : David S. Horsley. **Cos.** : Bill Thomas. **Cons. tech.** : Commander B.R. van Buskirk U.S.N. **Ass.** : Milton Carter, Charles Bennett. **Interprétation** : Mac Donald Carey (Brett Young), Marta Toren (Madeline Brenner), Robert Douglas (Comm. von Molter), Carl Esmond (Heldman), Ludwig Donath (Dr. Adolph Guernitz), Jacqueline Dalya (Carla), Fred Nurney (Bruno), Katharine Warren (Mrs. Weber), Howard Negley (Capt. Elliott), Bruce Morgan (Kramer), Ralph Brooker (Stefan), Paul Hoffman (Hartwig), Peter Michael (Membre de l'équipage), Larry Winter (Membre de l'équipage), Frank Rawls (Membre de l'équipage), Peter Similuk (Membre de l'équipage), Lester Sharpe (Citadel captain), Jimmy Best (Lieutenant de la Navy).
Avec « Mystery Submarine », commence la longue collaboration de Sirk à l'Universal. Film étrange, « Le Sous-Marin Mystérieux » est constitué par le récit de Madeleine Brenner (Marta Toren) accusée de trahison par le gouvernement américain. Comme « Summer Storm », le film repose donc sur un flashback, au cours duquel officiers nazis, agents américains, faux espions et vrais savants s'affrontent en une sorte de combat particulièrement obscur. La personnalité de Von Molter (Robert Douglas), commandant du sous-marin allemand U 84, est particulièrement incompréhensible et c'est le personnage de Marta Toren et l'ambiguïté du sujet qui rendent le film attachant, bien plus que la réalisation de Sirk.

1951 THE FIRST LEGION (La Première Légion). 86 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Douglas Sirk, Rudolph Joseph (United Artists). **Scén.** : Francis D. Lyon d'après la pièce de Emmett Lavery. **Adaptation** : Emmett Lavery. **Phot.** : Robert de Grasse. **Mus.** : Hans Sommer. **Cons. tech.** : Père Thomas J. Sullivan de l'Université de St-Ignace de Loyola. **Interprétation** : Charles Boyer (Père Marc Arnoux), William Demarest (Monseigneur Michael Carey), Lyle Bettger (Dr Peter Morell), Barbara Rush (Terry Gilmartin), Leo G. Carroll (Père Paul Duquesne), Walter Hampden (Père Edward Quatermain), Wesley Addy (Père John Fulton), Taylor Holmes (Père Keene), H.B. Warner (Père Jose Sierra), George Zucco (Père Robert Stuart), John McGuire (Père Tom Rawleigh), Clifford Brooke (Frère Lale), Dorothy Adams (Mrs. Dunn), Molly Lamont (Mrs. Gilmartin), Queenie Smith (Henriette), Jacqueline de Witt (Infirmière), Bill Edwards (Joe).
« The First Legion » se déroule dans un collège jésuite et décrit les circonstances d'un miracle et les espoirs d'une jeune paralysée (Barbara Rush), sûre de sa guérison prochaine, d'un nouveau miracle.

1951 THUNDER ON THE HILL (Tempête sur la colline). 84 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Michael Kraike (Universal - International) **Scén.** : Oscar Saul, Andrew Solt d'après la pièce « Bonaventure » de Charlotte Hastings. **Phot.** : William Daniels. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Nathan Juran (a.d.), Russell A. Gausman, John Austin (s.d.). **Mus.** : Hans J. Salter. **Mont.** : Ted J. Kent. **Ass.** : John Sherwood. **Cos.** : Bill Thomas. **Prod. man.** : E. Dodds. **Interprétation** : Claudette Colbert (Sœur Mary Bonaventure), Ann Blyth (Valerie Carns), Robert Douglas (Dr. Jeffreys), Ann Crawford (Isabel Jeffreys), Philip Friend (Sidney Kingham), Gladys Cooper (Mère supérieure), Michael Pate (Willie), John Abbott (Abel Harmer), Gavin Muir (Melling), Connie Gilchrist (Sœur Josephine), Phyllis Stanley (Infirmière Phillips), Norma Varden (Pierce), Valerie Cardew (Infirmière Colby), Queenie Leonard (Mrs. Smithson), Patrick O'Moore (Mr. Smithson).
« Thunder on the Hill » prend la religion pour thème principal. Une inondation dans le comté de Norfolk oblige les habitants à se réfugier au couvent voisin. Ann Blyth, condamnée à mort pour le meurtre de son frère, se retrouve donc, elle aussi, dans ledit couvent. Sœur Marie Bonaventure (Claudette Colbert) s'attache à Ann Blyth et découvre la vérité et l'innocence de la

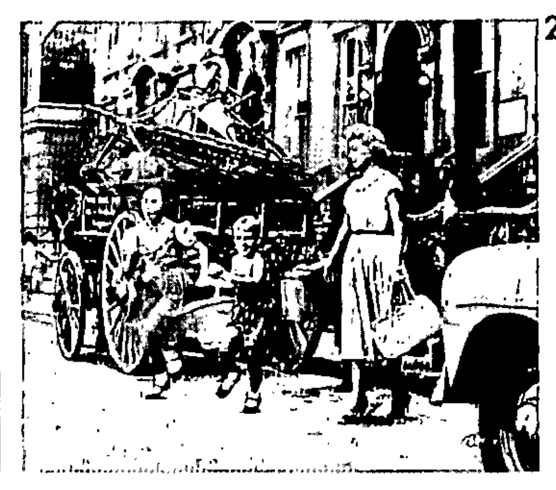
1



1. Never Say Goodbye : Cornell Borchers.

2. Imitation of Life : Karen Dicker, Terry Burnham, Lana Turner.

2



jeune condamnée. Quelque peu gêné par le script, mixte d'intrigue policière religieuse et de drame métaphysique (posant notamment le problème de la fatalité), Sirk trouve dans ce climat psychologique extrême, au milieu des éléments déchaînés, le sens exact du mélodrame, surtout dans l'étonnant personnage d'un simple d'esprit joué par Michael Pate.

1951 THE LADY PAYS OFF (Inédit en France). 80 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Albert J. Cohen (Universal-International). **Scén.** : Frank Gill jr., Albert J. Cohen. **Phot.** : William H Daniels. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Robert Boyle (a.d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.) **Mus.** : Frank Skinner. **Mont.** : Russell Scoengarth. **Ass.** : Fred Frank. **Cos.** : Bill Thomas. **Eff. spé.** : David S. Horsley. **Prod. man.** : A. Mack d'Agostino **Interprétation** : Linda Darnell (Evelyn Warren), Stephen McNally (Matt Braddock), Gigi Perreau (Diana Braddock), Virginia Field (Kay Stoddart), Ann Codee (Marie), Lynne Hunter (Minnie), Nestor Paiva (Manuel).

1951 WEEK END WITH FATHER (Inédit en France). 83 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ted Richmond (Universal-International) **Scén.** : Joseph Hoffman, d'après l'histoire de George F Slavin et George W. George. **Phot.** : Clifford Stine. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Robert Boyle (a.d.), Russel A. Gausman, Ruby R. Levitt (s.d.). **Mus.** : Frank Skinner. **Mont.** : Russell Schoengarth **Ass.** : Fred Frank. **Cos.** : Bill Thomas. **Prod. man.** : A. Mack d'Agostino **Interprétation** : Van Heflin (Brad Stubbs), Patricia Neal (Jean Bowen), Gigi Perreau (Anne Stubbs), Virginia Field (Phyllis Reynolds), Richard Denning (Don Adams), Jimmy Hunt (Gary Bowen), Janine Perreau (Patty Stubbs), Tommy Rettig (David Bowen), Gary Pagett (Eddie Lewis), Frances Williams (Cleo), Elvia Allman (Mrs. G.).

1952 NO ROOM FOR THE GROOM (Inédit en France). 82 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ted Richmond (Universal-International). **Scén.** : Joseph Hoffman d'après l'histoire « My True Love » de Darwin L. Teilhet. **Phot.** : Clifford Stine. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Richard H. Riedel (a.d.), Russell A. Gausman, Ruby R. Levitt (s d.). **Mus.** : Frank Skinner. **Mont.** : Russell Schoengarth. **Ass.** : Fred Frank, George Lollier. **Dial. dir.** : Jack Daniels **Prod. man.** : Jack Gertsman. **Cos.** : Bill Thomas. **Interprétation** : Tony Curtis (Alvah Morrell), Piper Laurie (Lee Kingshead), Don de Fore (Herman Strouple), Spring Byington (Mama), Jack Kelly (Will Stubbins), Lee Aaker (Donovan), Lillian Bronson (Elsa), Stephen Chase (Mr. Taylor), Paul McVey (Dr. Trotter), Lynn Hunter (Cousin Betty), Fess Parker (Cousin Ben), Frank Sully (Cousin Luke), Helen Noyes (Cousin Emmy), Elsie Baker (Cousin Julia), Fred J. Miller (Cousin Henry), James Parnell (Cousin Mike), Lee Turnbull (Cousin Pete), Janet Clark (Cousin Dorothy), Dolores Mann (Cousin Susie), Alice Rickey (Cousin Kate).

Titre de tournage : « Almost Married ».

1952 HAS ANYBODY SEEN MY GAL ? (Inédit en France). 89 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ted Richmond (Universal-International). **Scén.** : Joseph Hoffman d'après l'histoire de Eleanor H. Porter. **Phot.** : Clifford Stine (Technicolor). **Déc.** : Bernard Herzbrun, Hilyard Brown (a d). **Mus.** : Joseph Gershenson. **Mont.** : Russell Schoengarth. **Chor.** : Harold Belfer. **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Cos.** : Rosemary Odell. **Titre illustration** : John Held jr. **Lyrics** : « Five Foot Two, Eyes of Blue », « When the Red, Red Robin comes bob, bob, bobbin' along », « Gimme a little kiss, will ya, huh ? » « It Aint Gonna Rain no more », « Tiger Rag ». **Interprétation** : Charles Coburn (Samuel Fulton), Piper Laurie (Millicent Blaisdell), Rock Hudson (Dan Stebbins), Gigi Perreau (Roberta Blaisdell), Frank Ferguson (Edward Norton), Skip Homeier (Carl Pennock), Natalie Schafer (Clarissa Pennock), Paul Harvey (Juge Wilkins), Forrest Lewis (Quinn), Lynn Bari (Harriet Blaisdell), Larry Gates (Charles Blaisdell), William Reynolds (Howard Blaisdell), James Dean (L'amateur d'ice cream).

1952 MEET ME AT THE FAIR. 87 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Albert J. Cohen (Universal - International) **Scén.** : Irving Wallace, d'après l'adaptation par Martin Berkeley de « The Great Companions » de Gene Markey. **Dial. dir.** : Jack Daniels. **Phot.** : Maury Gertsman (Technicolor) **Cons. coul.** : William Fritzsche **Déc.** : Bernard Herzbrun, Eric Orbom (a.d.), Russell A. Gausman, Ruby R Levitt (s d) **Mus.** : Joseph Gershenson. **Lyrics** : « Meet Me at the Fair » (Milton Rosen, Frederick Herbert). « I Was There » (F.E. Millerk, Benjamin « Scatman » Crothers). « Remember the Time » (Joe Kenny, Marvin Wright). Seven Standarts : « Ave Maria » (Franz Schubert), « Ezekiel Saw de Wheel », « Sweet Genevieve » (Geo Cooper, Henry Tucker), « All God's Chillun' Got Wings », « I Got the Shiniest Mouth in Town » (Stan Freeberg), « Oh Suzanna » (Stephen Foster), Bill Bailey. **Mont.** : Russell Schoengarth. **Ass.** : Fred Frank, Phil Bowles. **Prod. man.** : Arthur Siteman **Cost.** : Rosemary Odell. **Chor.** : Kenny Williams. **Interprétation** : Dan Dailey (Doc Tilbee), Diana Lynn (Zerelda Wing), Hugh O'Brian (Chilton Corr), Carole Mathews (Clara Brink), « Scat Man » Crothers (Enoch Jones), Rhys Williams (Pete McCoy), Russell Simpson (Sheriff Evans), Thomas E. Jackson (Billy Gray), George Chandler (Deputy Sheriff Leach), Doris Packer (Mrs Swailey). « Iron Eyes » Cody (Chief Rain-in-the-Face), Robert Shafto (Primer Minister Disra), John Maxwell (Mr. Spooner), Virginia Brissac (Mrs. Spooner), George L. Spaulding (Governor), Franklin Farnum (lui-même) Roger Moore (lui-même), Harte Wayne (lui-même), Butch (le chien Spook), Chet Allen (Theodore « Tad » Bayliss).

1953 TAKE ME TO TOWN. 81 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ross Hunter, Leonard Goldstein (Co-prod.) (Universal - International). **Scén.** : Richard Morris, d'après son histoire « Flame of Timberline ». **Phot.** : Russell Metty, en Technicolor. **Cons. couleurs** : William Fritzsche. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Hilyard Brown, Alexander Golitzen (a.d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.). **Mus.** : Joseph Gershenson. **Lyrics** : Frederick Herbert, Milton Rosen, Lester Lee, Dan Shapiro. **Mont.** : Milton Carruth **Ass.** : Joseph E. Kenny, Gordon McLean. **Prod. man** : Edward Dodds. **Dial. dir.** : Jack Daniels. **Cos.** : Bill Thomas. **Chor.** : Hal Belfer. **Interprétation** : Ann Sheridan (Vermilion O'Toole), Sterling Hayden (Will Hall), Philip Reed (Newton Cole), Phyllis Stanley (Mrs. Stoffer), Larry Gates (Ed Daggett), Lee Patrick (Rose), Forrest Lewis (Ed Higgins), Lee Aaker (Corney Hall), Ann Tyrell (Louise Pickett), Dorothy Newman (Felice Pickett), Robert Anderson (Chuck), Lane Chandler (Mike), Frank Sully (Sammy), The Pickett Sisters, Harvey Grant (Petey Hall). Dusty Henley (Bucket Hall). **Lyrics** : « Holy, Holy, Holy », chanté par un chœur, « Oh You Read-Head », (Herbert-Rosen), chanté par Ann Sheridan, Lee Patrick et des girls ; « Take Me to Town » (Lee-Shapiro), chanté par les Pickett Sisters ; « The Tale of Vermilion O'Toole » (Herbert) chanté par Dusty Walker.

Titre de tournage : « Flame of Timberline ».

1953 ALL I DESIRE. 79 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ross Hunter (Universal International) **Scén.** : James Gunn, Robert Blees, d'après le roman « Stop Over » de Carol Brink adapté par Gina Kaus. **Phot.** : Carl Guthrie. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Alexander Golitzen (a.d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.). **Mus.** : Joseph Gershenson. **Lyrics** : « All I Desire », de David Lieber **Mont.** : Milton Carruth. **Ass.** : Joseph E. Kenny, Ronnie Rondell **Prod. man.** : Mack D'Agostino. **Dial. dir.** : Jack Daniels. **Cos.** : Rosemary Odell. **Chor.** : Kenny Williams. **Interprétation** : Barbara Stanwyck (Naomi Murdoch), Richard Carlson (Henry Murdoch) Lyle Bettger (Dutch Heineman), Marcia Henderson (Joyce Murdoch), Maureen O'Sullivan (Sara Harper), Richard Long (Russ Underwood), Fred Nurney (Peterson). Billy Gray (Ted Murdoch), Lotte Stein (Lena Engstrom), Dayton Lummis (Colonel Underwood). Lori Nelson (Lily Murdoch), Lela Bliss (Belle Stalev). Ed Cobb (Driver), Henry Hoople (client de Dutch Heineman), Guy Williams (Huissier à l'Université), Charles Hand (Partenaire de Lily au théâtre de l'Université).

1954 TAZA, SON OF COCHISE (Taza, fils de Cochise) 79 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ross Hunter (Universal - International). **Scén.** : George Zuckerman, d'après l'histoire de Gerald Drayson Adams. **Adapt.** : Gerald Drayson Adams **Phot.** : Russell Metty (Technicolor 3D). **Cons. coul.** : William Fritzsche **Déc.** : Bernard Herzbrun, Emrich Nicholson (a.d.), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s d). **Mus.** : Frank Skinner **Mont.** : Milton Carruth. **Ass.** : Tom Shaw **Cos.** : Jay A. Morley Jr. **Interprétation** : Rock Hudson (Taza), Barbara Rush (Oona), Gregg Palmer (Capitaine Burnett), Bart Robert (Naiche), Morris Ankrum (Grey Eagle), Eugene Iglesias (Chato), Richard H. Cutting (Cy Hagen), Ian Mac Donald (Geronimo), Joe Sawyer (Sergent Hamma), Brad Jackson (Lieutenant Richards), Lance Fuller (Lieutenant Willis), Robert Burton (Général Crook), Charles Horvath (Kocha), James Van Horn (Skinya), Robert Hoy (Lobo), Barbara Burck (Location), Dan White (Charlie), et Jeff Chandler dans le rôle de Cochise mourant.

Jeff Chandler joue pour la troisième fois le rôle de Cochise, après ses interprétations dans « Broken Arrow » (1950), et « Battle at Apache Pass » (1952).

1954 MAGNIFICENT OBSESSION (Le Secret magnifique). 108 min **Réal.** : Douglas Sirk. **Seconde équipe** : James C. Havens. **Prod.** : Ross Hunter (Universal - International) **Scén.** : Robert Blees, d'après le roman de Lloyd C. Douglas et le scénario de Sarah Y. Mason et Victor Heerman. **Adapt.** : Wells Root. **Phot.** : Russell Metty (Technicolor). **Cons. couleurs** : William Fritzsche. **Déc.** : Bernard Herzbrun, Emrich Nicholson (a d.), Russell A. Gausman, Ruby R Levitt (s d) **Mus.** : Frank Skinner, Joseph Gershenson. **Mont.** : Milton Carruth. **Ass.** : William Holland, Gordon McLean. **Cos.** : Bill Thomas. **Eff. spé.** : David S. Horsley. **Interprétation** : Jane Wyman (Helen Phillips). Rock Hudson (Bob Merrick), Agnes Moorehead (Nancy Ashford), Otto Kruger (Randolph), Barbara Rush (Joyce Phillips), Gregg Palmer (Tom Masterson), Sara Shane (Valerie), Paul Cavanagh (Docteur Giraud), Judy Nugent (Judy), George Lynn (Williams), Richard H Cutting (Docteur Dodge), Robert B. Williams (Sergent Burnham), Will White (Sergent Ames), Helen Kleeb (Mrs. Eden), Rudolph Anders (Médecin), Fred Nearney (Médecin), John Mylong (Médecin), Joseph Mell (Pauvre homme auquel Merrick donne de l'argent).

Remake du film portant le même titre réalisé en 1935 par John Stahl, avec Irene Dunne, Robert Taylor et Charles Butterworth.

1954 SIGN OF THE PAGAN (Le Signe du Païen). 92 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Seconde équipe** : James C Havens. **Prod.** : Albert J. Cohen (Universal-International). **Scén.** : Oscar Brodney, Barre Lyndon. **Phot.** : Russell Metty (Technicolor et Cinémascope) **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Déc.** : Alexander Golitzen, Emrich Nicholson (a.d.), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s d.). **Mus.** : Frank Skinner, Hans J. Salter, Joseph Gershenson (D). **Mont.** : Milton Carruth, Al Clark **Ass.** : John Sherwood, Marshall Green, George Lollier **Cos.** : Bill Thomas. **Chor.** : Kenny Williams. **Cons. tech.** : Rodolfo de Villeres (équitation), Smokey Edwards (Pyrotechnie), Dopey Dippleton (mouvements de foule), Al Ryatt (Spokesman). **Interprétation** : Jeff Chandler (Marcianus). Jack Palance (Attila), Ludmilla Tcherina (Pulchérie), Rita Gam (Kubra). Jeff Morrow (Paulinus), George Dolenz (Theodose), Eduard Franz (L'astrologue), Allison Hayes (Ildico), Alexander Scourby (Chrysaphius), Sara Shane (Myra), Pat Hogan (Sangiban), Howard Petrie (Gundahar), Michael Ansara (Edecon), Leo Gordon (Bleda), Rusty Westcoatt (Tula), Chuck Roberson (Mirrai), Charles Horvah (Olt), Moroni Olsen (Papa Leon), Robo Bechi (Chilothe), Sim Iness (Herculanus), Walter Coy (Valentinien), Andrew Danville (Garde romain).

James C. Havens réalise toutes les séquences de chevauchées et la bataille finale.

1955 CAPTAIN LIGHTFOOT (Capitaine Mystère). 91 min **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ross Hunter (Universal-International) **Scén.** : W.R. Burnett, Oscar Brodney, d'après le roman de W.R. Burnett. **Adapt.** : W.R Burnett **Phot.** : Irving Glassberg (Technicolor et Cinémascope) **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Déc.** : Alexander Golitzen, Eric Orbom (a d), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s.d.). **Mus.** : Joseph Gershenson. **Mont.** : Frank Gross. **Ass.** :

1



1. Lured : George Sanders, Charles Coburn.

2. Magnificent Obsession : Rock Hudson, Otto Kruger.



2

John Sherwood. **Cos.** : Bill Thomas. **Interprétation** : Rock Hudson (Michael Martin), Barbara Rush (Aga Doherty), Jeff Morrow (John Doherty, alias Capitaine Thunderbolt), Kathleen Ryan (Lady Ann More), Finlay Currie (Mahoney), Denis O'Dea (Regis), Geoffrey Toone (Capitaine Hood), Shay O'Gorman (Tim Keenan), Robert Bernal (Clagett), Nigel Fitzgerald (Sir George), Chris Casson (Lord Clommel), Kenneth Mac Donald (Hugh Stewart), James Devlin (Tuer O'Brien), Hilton Edwards (Lord Glen), Sheila Brennan (Serveuse), Harry Goldblatt (Brady), Charles Fitzsimmons (Shanley), Philip O'Flynn (Trim), Edward Aylward (Patriote), Louise Studley (Patriote), Paul Farrell (Oppresseur anglais).

1955 ALL THAT HEAVEN ALLOWS (Tout ce que le ciel permet). 89 min. **Réal.** : Douglas Sirk **Prod.** : Ross Hunter, (Universal - International). **Scén.** : Peg Fenwick, d'après l'histoire d'Edna Lee et Harry Lee. **Phot.** : Russell Metty, (Technicolor). **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Déc.** : Alexander Golitzen, Eric Orbom (a.d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.). **Mus.** : Frank Skinner, Joseph Gershenson (D) **Mont.** : Frank Gross, Fred Baratta. **Ass.** : Joseph Kenny, George Lollier. **Prod. Man.** : Sergei Petschnikoff. **Dial. Dir.** : Jack Daniels. **Cos.** : Bill Thomas **Interprétation** : Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorehead (Sara Warren), Conrad Nagel (Harvey), Virginia Grey (Alida Anderson), Gloria Talbot (Kay Scott), William Reynolds (Ned Scott), Jacqueline de Witt (Mona Plash), Charles Drake (Mick Anderson), Leigh Snowden (Jo Ann), Merry Anders (Mary Ann), Donald Curtis (Howard Hoffer), Alex Gerry (George Warren), Nestor Paiva (Manuel), Hayden Rorke (Docteur Hennessy), Forrest Lewis, Tol Avery, Gia Scala, Joseph Mell, (Mr. Gow, le boucher).

1956 THERE'S ALWAYS TOMORROW. 84 min **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ross Hunter. (Universal-International). **Scén.** : Bernard C. Schoenfeld, d'après l'histoire de Ursula Parrott. **Phot.** : Russell Metty. **Déc.** : Alexander Golitzen, Eric Orbom (a d), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d). **Mus.** : Herman Stein, Hein Roemheld, Joseph Gershenson (S). **Mont.** : William Morgan. **Ass.** : Joe Kenny, Gordon McLean **Prod. Man.** : Foster Thompson **Dial. Dir.** : Jack Daniels. **Cos.** : Jay Morley. Jr. **Interprétation** : Barbara Stanwyck (Norma Miller), Fred Mac Murray (Clifford Groves), Joan Bennett (Marion Groves), Pat Crowley (Ann), Jane Darwell (Mrs Rogers), William Reynolds (Vincent Groves), Gigi Perreau (Ellen Groves), Race Gentry (Bob), Myrna Hansen (Ruth), Judy Nugent (Frankie), Paul Smith (Bellboy), Helen Kleeb (Mrs Walker), Jane Howard (Flower Girl), Frances Mercer (Ruth Doran), Sheila Bromley (Femme de Pasadena), Dorothy Bruce (Sales Manager), Fred Nurney (Touriste), Hal Smith (Bartender), Ross Hunter.
Remake du film du même nom réalisé en 1934 par Edward Sloman, avec Frank Morgan, Binnie Barnes, Lois Wilson

1956 NEVER SAY GOODBYE (Ne dites jamais adieu). 96 min. **Réal.** : Jerry Hopper (et Douglas Sirk). **Prod.** : Albert J. Cohen. **Scén.** : Charles Hoffman, d'après le scénario de Bruce Manning, John Klorer et Leonard Lee, basé sur la pièce « Come Prima Meglio Di Prima », de Luigi Pirandello. **Phot.** : Maury Gertsman, (Technicolor). **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Déc.** : Alexander Golitzen, Robert Boyle (a d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.). **Mus.** : Frank Skinner, Joseph Gershenson (S). **Mont.** : Paul Weatherwax. **Ass.** : Frank Shaw, George Lollier. **Cos.** : Bill Thomas. **Interprétation** : Rock Hudson (Dr Michael Parker), Cornell Borchers (Lisa), George Sanders (Victor), Ray Collins (Dr Bailey), David Janssen (Dave), Shelley Fabares (Suzy Parker), Raymond Greenleaf (Docteur Kelly Andrews), Frank Wilcox (Docteur Barnes), Robert F. Simon (Médecin), Casey Adams (Soldat), Terry Ann Rossworn (Suzy Parker, bébé), Else Neft.
Jerry Hopper commence le film, Sirk le termine et seul Hopper signe au générique.

1956 WRITTEN ON THE WIND (Ecrit sur du vent). 98 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Albert Zugsmith, (Universal-International). **Scén.** : George Zuckerman, d'après le roman de Robert Wilder. **Phot.** : Russell Metty, (Technicolor). **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Déc.** : Alexander Golitzen, Robert Clatworthy (a.d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d.) **Mus.** : Frank Skinner, Joseph Gershenson (S). **Lyric** : « Written on the Wind » de Victor Young (L) et Sammy Cahn (M), interprété par The Four Aces. **Mont.** : Russell F. Schoengarth. **Ass.** : William Holland. **Cos.** : Bill Thomas. **Eff. Spé.** : Clifford Stine. **Interprétation** : Rock Hudson (Mitch Wayne), Lauren Bacall (Lucy Hadley), Robert Stack (Kyle Hadley), Dorothy Malone (Marylee Hadley), Robert Keith (Jasper Hadley), Grant Williams (Biff Miley) Harry Shannon (Hoak Wayne), Robert J. Wilke (Dan Willis), Edward C. Platt (Docteur Cochran), John Larch (Roy Carter) Joseph Granby (R J. Courtney), Roy Glenn (Sam), Maide Norman (Bertha), William Schallert (Reporter), Joanne Jordan (Brunette), Dani Crayne (Blonde) Dorothy Porter (Secrétaire).
Pour son interprétation dans le film, Dorothy Malone obtient l'Academy Award de second plan (interprétation féminine).

1957 BATTLE HYMN (Les Ailes de l'Espérance). 108 min. **Réal.** : Douglas Sirk **Seconde équipe** : James C. Havens. **Prod.** : Ross Hunter (Universal-International). **Scén.** : Charles Grayson, Vincent B. Evans, d'après l'histoire vécue du Colonel Dean Hess. **Phot.** : Russell Metty, (Technicolor et Cinémascope). **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Déc.** : Alexander Golitzen, Emrich Nicholson (a.d), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s.d.). **Mus.** : Frank Skinner, Joseph Gershenson (S). **Mont.** : Russell F. Schoengarth. **Ass.** : Marshall Green, Terry Nelson. **Prod. Man.** : Norman Deming. **Cos.** : Bill Thomas. **Cons. tech.** : Colonel Dean Hess. **Eff. spé.** : Clifford Stine. **Interprétation** : Rock Hudson (Colonel Dean Hess), Anna Kashfi (En Soon Yang), Dan Duryea (Sergent Herman), Don De Fore (Capitaine Skidmore), Martha Hyer (Mary Hess), Jock Mahoney (Commandant Moore), Alan Hale (Sergent du Mess), James Edwards (Lieutenant Maples), Carl Benton Reid (Deacon Edwards), Richard Loo (General Kim), Philip Ahn (Vieil homme), Bartlett Robinson (Général Timberidge), Simon Scott (Lieutenant Hollis), Teru Shimada (Officier coréen), Carleton Young (Commandant Harrison), Jung Kyoo Pyo (Chu), Art Millan (Capitaine Reardon), William Hudson (Lieutenant de la Navy), Phil Harvey (Pilote), Paul Sorenson (Sentinelle) et 25 enfants de « The Orphans Home of Korea » dans leurs propres rôles. Le film est présenté par le General Earle E. Partridge, qui commandait la 5e Air Force en Corée. James C. Havens réalise toutes les séquences aériennes.

1957 INTERLUDE (Les Amants de Salzbourg). 90 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ross Hunter, (Universal-International). **Scén.** : Daniel Fuchs, Franklin Coen. **Adapt.** : Inez Cocke, d'après le scénario de Dwight Taylor et le roman de James Cain. **Phot.** : William Daniels (Technicolor et Cinémascope). **Cons. coul.** : William Fritzsche. **Déc.** : Alexander Golitzen, Robert E. Smith (a d.). **Mus.** : Frank Skinner, Ludwig van Beethoven, W.A. Mozart, Richard Wagner, Johannes Brahms, Franz Liszt, Robert Schumann, Joseph Gershenson (S). **Lyr.** : « Interlude », de Paul - Francis Webster (L) et Frank Skinner (M), interprété par les Mc Guire Sisters. **Mont.** : Russell F. Schoengarth. **Ass.** : Marshall Green. **Prod. man.** : Norman Deming **Cos.** : Jay A. Morley, Jr. **Cons. Tech.** : Wolfang Edward Rebner. **Interprétation** : June Allyson (Helen Banning), Rossano Brazzi (Toni Fischer), Marianne Cook (Reni Fischer), Françoise Rosay (Comtesse Reinhart), Keith Andes (Docteur Morley Dwyer), Frances Bergen (Gertrude), Lisa Helwig (Intendante), Herman Schwedt (Henig), Anthony Tripoli (Docteur Smith), John Stein (Docteur Stein), Jane Wyatt (Prue Stubbins), Gerd Klinkhardt (Domestique de la Comtesse), Rudolph Anders (Hans).
Le film comporte les œuvres suivantes : la symphonie « Jupiter », la Linzer Symphonie, la Bläser Serenade, de Mozart ; l' « Eroica », de Beethoven ; la Première ouverture, de Brahms ; la Quatrième Symphonie de Schumann et l'ouverture de Tannhauser de Wagner. Sont aussi interprétés, au piano : la Sonate au Clair de Lune, de Beethoven ; la Consolation no 3 de Liszt et le second mouvement de la première symphonie de Brahms.

1957 THE TARNISHED ANGELS (La Ronde de l'Aube). 91 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Albert Zugsmith (Universal-International). **Scén.** : George Zuckerman, d'après le roman « Pylon » de William Faulkner. **Phot.** : Irving Glassberg (Cinémascope). **Déc.** : Alexander Golitzen, Alfred Sweeney (a.d.), Russell A. Gausman, Oliver Emert (s.d.). **Mus.** : Frank Skinner, Joseph Gershenson (S). **Mont.** : Russell F. Schoengarth. **Ass.** : David Silver. **Cos.** : Bill Thomas. **Eff. Spé.** : Clifford Stine. **Interprétation** : Rock Hudson (Burke Devlin), Robert Stack (Roger Shumann), Dorothy Malone (Laverne Shumann), Jack Carson (Jiggs) Robert Middleton (Matt Ord), Alan Reed (Colonel Fineman), Alexander Lockwood (Sam Hagood), Chris Olsen (Jack Shumann), Robert J. Wilke (Hank), Troy Donahue (Frank Burnham), William Schallert (Ted Baker), Betty Utey (Danseuse), Phil Harvey (Telegraph editor), Steve Drexel (Jeune homme), Eugene Borden (Claude Mollet), Stephen Ellis (Mécanicien).

1958 A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (Le Temps d'aimer et le Temps de mourir). 133 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Robert Arthur, (Universal-International). **Scén.** : Orin Jannings, d'après le roman d'Erich Maria Remarque. **Phot.** : Russell Metty, (Eastmancolor et Cinémascope). **Déc.** : Alexander Golitzen, Alfred Sweeney (a.d), Russell A. Gausman (s d.). **Mus.** : Miklos Rozsa. **Mont.** : Ted J. Kent. **Ass.** : Joseph E. Kenny, Docteur Michael Braun. **Prod. man.** : Norman W. Deming, Henz Gotze (ass.). **Cos.** : Bill Thomas. **Cons. Tech.** : Capitaine Herman Ulbricht. **Eff. Spé.** : Clifford Stine, « Whitey » Mc Mahan (S). **Interprétation** : John Gavin (Ernst Graeber), Lilo Pulver (Elizabeth Kruse), Jock Mahoney (Immerman), Don De Fore (Boettcher), Keenan Wynn (Reuter), Erich Maria Remarque (Professeur Pohlman), Dieter Borsche (Capitaine Rahe), Barbara Rutting (femme franc-tireur), Thayer David (Oscar Binding), Charles Regnier (Josef), Dorothea Wieck (Frau Lieser), Kurt Meisel (Heini), Agnes Windeck (Frau Witte), Clancy Cooper (Sauer), John Van Dreelen (Agent du gouvernement), Klaus Kinski (Lieutenant de la Gestapo), Alice Treff (Frau Langer), Alexander Engel (Mad air raidwarden), Dana J. Hutton (Hirschland), Bengt Lindstrom (Steinbrenner), Wolf Harnisch (Sergent Muecke), Lisa Helwig (Frau Kleinert), Karl Ludwig Lindt (Docteur Karl Fresenburg), Christiane Maybach (Fille de Joie), Sandy H. Roth (Officier SS).
Paul Newman qui devait jouer le rôle de Ernst Graeber refuse au dernier moment et l'Universal engagea alors John Gavin qu'elle avait sous contrat.

1959 IMITATION OF LIFE (Mirage de la vie). 124 min. **Réal.** : Douglas Sirk. **Prod.** : Ross Hunter (Universal-International). **Scén.** : Eleanore Griffin, Allan Scott, d'après le roman de Fannie Hurst. **Phot.** : Russell Metty, (Eastmancolor). **Déc.** : Alexander Golitzen, Richard H. Riedel (a.d.), Russell A. Gausman, Julia Heron (s.d). **Mus.** : Frank Skinner.**Lyrics** : Sammy Fain et Paul Francis Webster, Arnold Hughes et Frederic Herbert. **Mont.** : Milton Carruth. **Ass.** : Frank Shaw, Wilson Shyer. **Cos.** : Bill Thomas, Jean Louis (pour Lana Turner). **Eff. Spé.** : Clifford Stine. **Interprétation** : Lana Turner (Lora Meredith), John Gavin (Steve Archer), Sandra Dee (Susie Meredith à 16 ans), Susan Kohner (Sarah Jane Johnson à 18 ans), Dan O'Herlihy (David Edwards), Robert Alda (Allen Loomis), Juanita Moore (Annie) Johnson), Mahalia Jackson (Elle-même), Karen Dicker (Sarah Jane Johnson à 8 ans), Terry Burnham (Susie Meredith à 6 ans), John Vivyan (Jeune homme), Lee Goodman (Photographe), Ann Robinson (Show Girl), Troy Donahue (Frankie), Sandra Gould (Réceptionniste), David Tomack (Early Man), Joel Fluellen (Pasteur), Jack Weston (régisseur), Billy House (Homme obèse), Maida Severn (Professeur), Than Wyenn (Romano), Peg Shirley (Fay), Bess Flowers (Broadway Star), Richard Collier, et la voix de Earl Grant
Remake du film de John M. Stahl « Imitation of Life » (1934), avec Claudette Colbert, Warren William.

Patrick BRION et Dominique RABOURDIN.



JACQUES DEMY PENDANT LE TOURNAGE DES « DEMOISELLES DE ROCHEFORT ».

Jacques Demy ou les racines du rêve

par Michel Delahaye

L'œuvre de Jacques Demy, un beau jour, fut là, avec l'évidence du « c'est comme ça », monde fini, tout fait, tout parfait. Monde qui ne se pose pas de question, pas plus qu'il ne semble en poser. Monde qui semble en deçà ou au delà de tous problèmes, comme il se trouve en deçà et au delà des courants du temps — qu'il ne cesse de traverser. Monde qui, de même, ne cesse de traverser la réalité en deçà et au delà de laquelle il se situe. Et il la rend de si extraordinaire façon, cette réalité, que c'est bien de là qu'il faut partir, si l'on veut faire le tour du cinéma-Demy.

Dans « Lola » (comme plus tard dans « Les Parapluies » et « Les Demoiselles »), on sentait présents, comme jamais dans notre cinéma, une ville vraie, avec des gens vrais, et parlant leur vraie langue. Tout un monde, dans son étendue et son épaisseur. Et l'on nous disait les courants secrets — jonctions, biffures, chevauchements — qui animent ce monde, sur les lignes alliées du temps et de l'espace. Or, s'il y a une logique des hasards, reste à savoir si elle leur est interne — et tout peut s'expliquer —, ou externe, et rien ne peut s'expliquer que par l'œuvre de quelque Dieu ou Destin. Dans chacun des deux cas, n'importe qui, avec un minimum de mauvaise foi, pourra vous démontrer brillamment que tout se passe bien « comme si... ». Alors ? Où est la vérité ? comme on dit à la fin des « Girls ». Sans doute dans la somme des deux possibilités, ce qui revient à la définir comme indéfinissable. Le mystère de « Lola » se confond avec le mystère même de la vie. Mais la complexité rebute. On n'a de cesse de réduire Demy à l'une seulement de ses dimensions.

En fait, à partir d'un seul constituant, les dimensions déjà sont multiples. Prenons le langage, bon révélateur. Du Nantes de « Lola » à Cherbourg et à Rochefort, qu'il soit parlé, versifié, ou chanté, c'est toujours le même langage, où le même réalisme sécrète la même poésie.

La langue Demy est le parler ordinaire. La langue vulgaire, au sens où on l'entendait autrefois (et, j'y songe, un peu au sens où l'entendaient ces cuistres bien en cour qui la soumirent, il y a trois-quatre siècles, à l'épuration que l'on sait), la langue française, donc, mais telle qu'on la vit et la manie au cœur de certaines provinces, c'est-à-dire avec plus d'imagination, de vigueur et de spontanéité qu'on ne fait dans le plat pays parisien.

Ce parler, que l'enfant Demy a vécu, assimilé (qu'il a « photographié », pour reprendre le mot par lequel Polanski définissait l'opération langage chez Skolimowski), il nous le rend tel quel, avec ses tours, tics et tropes ; avec sa vivacité, avec ses richesses et ses hardiesses, et, créateur, il en prolonge la création pour en faire la matière d'un style propre.

Vivacité d'élocution, d'association : mots, idées, ont chez Demy un rythme, une respiration très particuliers. Chez lui, comme dans la vie, on saute de mots en idées (sans savoir toujours le secret de certaines associations), et quitte à les faire se collisionner un peu. Car on va vite (« Je suis en retard ! » - « Lola »), la vie va vite (« Les journées passent c'est fou on vieillit »), on n'a pas de temps à perdre (« Je suis seulement là depuis trois jours quelle heure est-il » ?). Résultat : jamais, chez lui (pas plus que dans la vie), de ces pauses à fonction d'écluse où la péniche du sens fait un stage, avant de gagner le niveau second d'où elle repartira. D'où ces éjaculations ramassées du type : « ... Et vous trouvez ça honnête où est ma boîte ? ». Il y a surcompression du langage, juxtaposition, sur le **même plan**, d'expressions hétérogènes.

A la limite, on a le coq-à-l'âne, tour à Demy familier, et dont il ne se privera pas de jouer, sans que ce jeu cesse pour autant de renvoyer à une réalité où, de fait, on le pratique, exprès ou pas. Exprès : quand on a du temps. On se paye ce luxe : une pause de poésie. Et pour peu qu'on soit facétieux, ce sera l' « astuce » caractérisée (le figuré au pied de la lettre : « Vous vous voyez sans tête pour peindre des marines ? » - « Lola ») ou le calembour : le « Perm' à Nantes » de Rochefort assorti du ressassement de rigueur. Plaisanteries qui, toutes deux, relèvent elles aussi de la « mise sur le même plan ».

Il faut ajouter à cela, entre les deux extrêmes de l'inattention et de la subversion délibérée, toute une gamme de petites inconséquences linguistiques (où entrent, à parts diverses, le hasard, la distraction, la malice), sources d'innombrables captations, dédoublements, réductions, dérivations... Claire est distraite, Roland est énervé (« Lola ») : « Oui, une serviette... pas une serviette de table, une serviette en cuir... ». Si maintenant Claire met sur le même plan deux expressions dont l'éloignement, dans le discours de Roland, garantissait la différence de niveau, cela donne : « Monsieur Roland a trouvé l'amour à sa porte ». Même opération chez la même Claire (par égalisation du figuré et du concret) : « On lui offre un pont d'or entre Amsterdam et Johannesburg ».

Si maintenant nous nous livrons nous-mêmes à l'une de ces opérations que pratique couramment Claire (isoler une expression de son contexte), nous transformons certaines petites phrases (dans le film parfaitement limpides, encore que déjà bizarres du fait de la rapidité de pensée que les mots, à coups d'ellipses, tâchent à suivre) en mystérieux petits poèmes, du type : « Tous les abstraits sont à la caserne » (Rochefort) ou : « Le ciel a coulé sur la mer » (Nantes). Dans les deux cas, curieusement, il s'agit de peinture. S'il arrive, comme on l'a vu, que la vie nous conduise au jeu de mots, il peut se faire, inversement, que le jeu de mots vous soit donné tout fait dans la vie (cas fréquent des noms propres). Voici (le jeu de mots se faisant moteur du film) le Monsieur Dame de « Rochefort » — à répétition, lui aussi. Et ledit nom évoque infailliblement une éventuelle madame Dame — éventualité que l'intéressée a d'ailleurs pris le parti de fuir au Mexique. Remarquons qu'avec ce jeu d'allitérations syllabiques, Demy approche une autre limite du langage : celle même que la poésie populaire a constituée en Poétique dans les comptines et autres enfantines.

Mais le jeu de mots avait déjà permis à Demy de fonder tout un film : le sketch : « La Luxure ». Une sonorité et une connotation communes à « luxe » et à « luxure » : c'est la captation d'héritage sémantique, les auréoles de mini-significations douteuses, à l'intersection desquelles éclate la Poétique des sens déviés. Mystère, magie des sonorités signifiantes telles que les découvrent et les subvertissent les enfants. Jeux de mot, jeux d'idées. Nous ne sommes plus très loin, ici, du Michel

Leiris de « Biffures », ethnologue du réel et du surréel.

De toute façon, nous en revenons toujours à cela : le besoin, ou le plaisir (ou les deux) de manier rapidement la langue. Dans tous les cas la rapidité des mots va de pair avec la rapidité de la pensée. Rapidité = efficacité = alacrité, alias euphorie.

Or, le plaisir qu'on éprouve à raffiner sur le maniement de la langue (et une certaine tentation du raffinement est toujours au cœur des parlers populaires), vous conduit tout droit, non seulement à cette forme de distance que sont les jeux de langage, mais à cette autre : la distance que, porté par le langage, on prend vis-à-vis de soi (comme on fait souvent chez Demy, Roland Cassard en tête) : l'humour. « L'humour, cette tendre faculté de sourire de soi-même, qui trouble tant de consciences cartésiennes » dit (à propos de « Lola ») Morvan Lebesque, lequel introduit une autre nuance précieuse, avec ce « cartésien » par quoi il définit négativement Demy.

Pour en revenir au besoin, et à l'efficacité : voyons cet étrange « Il fait son militariat » de « Rochefort ». Il y a dans ce « militariat » (nouvelle preuve de l'alliance du poétique et du pratique) un souci de rendement, bien plus que de raffinement. Cela même qui fait dire à telle vieille paysanne illettrée du Pays Nantais : « J'ai trait **nuitamment** mes vaches ». Dans l'un et l'autre cas, nous voyons au travail le même rêve d'une souplesse et d'une concision perdues de la langue, qu'il faut retrouver, le même souci de faire sauter (ici par l'adverbe, là par le substantif) quelques-unes des charnières de cette langue à charnières qu'est devenu le français.

Le raffinement, maintenant, ce peut être, dans certaines situations, le ton convenu pour la distance convenable (qu'il faut d'abord respecter si l'on veut pouvoir établir la communication qui la réduira). Le ton que prend Roland quand il aborde pour la première fois la mère de Cécile, dans la librairie. Le ton qu'il garde pour s'adresser à Cécile (avec ce « Mademoiselle » qui prend ici une pointe d'étrangeté de s'adresser à ce qui est encore une fillette), quand il lui parle de cette amie d'enfance à qui elle lui fait penser. Mais on sent poindre là une autre forme de distance : celle qu'il convient de prendre pour évoquer le passé. Un pas de plus, et nous avons le ton du récit : ce « recul de majesté » (comme on dit « pluriel de politesse ») que prend celui qui se penche sur son passé, recul par lequel il va radicaliser l'éloignement de la chose racontée, lui conférer le prestige de l'aventure, en même temps que (de par l'élévation soudaine du ton), il attire l'attention de l'auditeur sur l'importance de ce qui va lui être dit. C'est la Parole du Conteur : « Certains événements, que vous me permettrez de garder secrets, ont bouleversé le cours, bien monotone j'en conviens, de mon existence... » (Roland). Récit qu'à Cherbourg il poursuivra ainsi : « Autrefois, j'ai aimé une femme... ».

Autre forme d'amplification (mettant en œuvre les mêmes mécanismes qui donnaient lieu aux inconséquences de tout à l'heure) : celle à quoi se livre la mère de Cécile qui, à partir de quelques mots lâchés par sa fille, et après s'être abusivement livrée aux opérations de juxtaposition, condensation, concrétisation, pluralisation et généralisation, se voit en mesure d'énoncer : « Ma fille fait la fête avec des Américains ». La phrase, dans le contexte de la scène, n'est pas dangereuse. Il n'empêche : c'est exactement là le processus qui mène à la dispute familiale ou, pour passer à l'échelle internationale, qui donne naissance aux bobards des temps de guerre.

Ce couple mère-fille (noyau moteur de trois Demy sur quatre) nous permet maintenant de saisir d'autres aspects du langage Demy, de son réalisme et de sa poétique. La mère ne s'exprime pas de la même manière, suivant qu'elle s'adresse à ce qui est encore une fillette ou déjà une jeune fille (« Lola »), ou s'adresse (« Parapluies ») à ce qui est encore une jeune fille ou déjà une femme.

Avec la fillette de « Lola », nous avons (suivant qu'elle s'adresse à sa mère, à Roland ou au marin) la gamme extraordinaire de toutes les nuances possibles de naïveté, de maladresse, de rouerie et de préciosité qui caractérisent l'expression des êtres (petites filles en particulier) qui sont entre deux formes. Avec aussi ce côté « prétentieux » qui caractérise le langage et les gestes (la première cigarette) des êtres qui **prétendent** à une classe (ici classe d'âge, mais ce peut être classe sociale) dont ils ne font pas ou pas encore partie. Mais parfois surgit chez la fillette un mot qui réalise un accord parfait entre naïveté et raffinement : « J'ai comme une grande peine de vous quitter », dit-elle au marin qui va partir. C'est la réapparition spontanée de ce « recul de majesté » que vous impose l'éloignement dans le temps. Non, cette fois, le temps passé (dimension qu'elle ignore encore), mais le temps qui **va** passer — et lui faire bientôt cadeau de ce « péché de la mémoire » dont elle est encore innocente.

Entre la mère et la fille de Cherbourg : autre et même forme de rapports. Le ton couveur de la mère à l'enfant. Le cri de toute mère devant l'énormité des bêtises de l'enfant. Qui désormais n'est plus une enfant : d'où le ton familier qu'on prend, de femme à femme, pour échanger des histoires de femmes — dont ces histoires de grossesse qu'on se raconte depuis tout temps de mère à mère ou de mère à fille, du type : « La veille de ta naissance, je montais encore à l'échelle ! ».

Là, comme toujours chez Demy, chaque personnage a sa « voix » propre, qui correspond à sa réalité et à sa magie propre. Chaque lieu, de même, a sa « voix ». Car on ne s'exprime pas chez soi, par exemple, comme on fait dans la rue. Ni surtout comme on fait au café ou au magasin, lieux qui ont une vocation particulière, et qui sont particulièrement importants chez Demy.

Ce sont par excellence lieux d'échanges — de nouvelles et d'impressions, comme de biens de consommation. On peut y échanger de ces mots légers et passe-partout (du type « Le temps est au beau ») qui incarnent à l'état pur la lourde fonction de la communication. On y échange aussi parfois de ces banalités très profondes dont la signification est d'une importance telle qu'on peut bien se passer d'y insister : les « Il ne faut pas se laisser abattre » et « les jours passent, on ne s'en rend pas compte, on vieillit ». C'est bête, mais c'est vrai. C'est surtout utile. Sans rites d'échanges, que deviendrions-nous ? Dans la vie, comme chez Demy, on ne parle jamais pour ne rien être.

Aux cafés de Demy, on trouve toujours, outre le client de passage, l'habitué (Roland, à Nantes ; le vieux monsieur, à Rochefort) et l'incrusté : mère peintre de Nantes, bricoleur de Rochefort. L'incrusté est un artiste. Et l'artiste, chez Demy, c'est cela : un sympathique déphasé rêveur, un raté qui travaille aux anges. Or, si nous pensons qu'au cinéma la majorité des gens font métier, généralement profitable, d'activités toutes auréolées des prestiges de l'art (on est toujours, dans les films, peintre, écrivain, éditeur, script, décorateur, coureur, architecte, mannequin, modèle, modéliste, maquettiste, designer ou cascadeur), nous vérifions, une fois de plus, que Demy est un des rares réalistes de son temps. Chez lui, au moins, l'artiste n'est que ce qu'il est presque toujours dans la vie : un paumé, poussé par quelque rêve obscur de compensation.

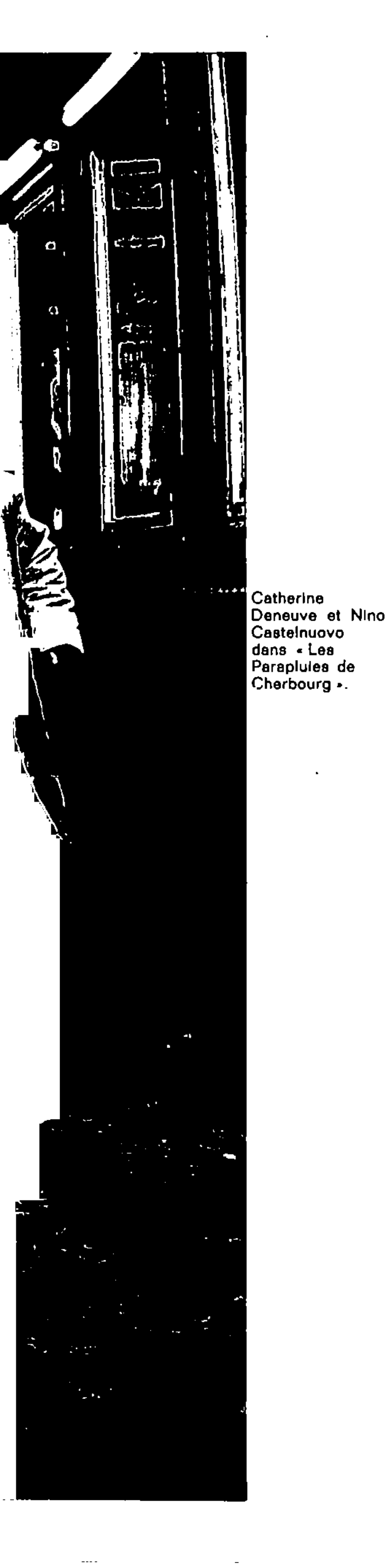
Il est par contre une autre sorte d'artiste que le cinéma généralement oublie, mais pas Demy, bien sûr. Ceux qui, n'ayant pu se réaliser, se sont résignés sans se résigner : qui ont transféré le point d'application de leur art et, faute d'y être créateur, s'en sont faits les vendeurs. Voici (libraire, luthier), le marchand connaisseur, amateur, amoureux de sa marchandise. Avec et à côté d'eux, la marchande de parapluies (Cherbourg), mais surtout (Nantes, Rochefort) la cafetière qui trône au lieu (également refuge contre la pluie et la solitude) où se débitent les boissons (monnaies d'échange des politesses), sont des personnages qui participent à la création continue de ce qui constitue l'art de vivre.

Ces personnages, comme tous les Demy, on les sent d'emblée riches de toute une arrière-vie, illuminés de quelque lointaine aventure, amoureuse ou voyageuse. Un libraire de Nantes peut



Alan Scott et Anouk Aimée dans « Lola ».





Catherine Deneuve et Nino Castelnuovo dans « Les Parapluies de Cherbourg ».

bien être revenu d'un fabuleux tour du monde ; un luthier de Rochefort, d'un grand amour de jeunesse, et une cafetière de Rochefort peut bien à elle toute seule être revenue des deux.

Le luthier, en outre, revenu de ses ambitions, vit désormais la gloire par procuration, en suivant de loin la carrière de son ami de conservatoire, devenu artiste célèbre. Mais l'artiste est triste, quand il dit à son ami retrouvé l'état où l'a mis la gloire. Fatigue, solitude, mur des flatteurs ou des solliciteurs : il se sent coupé du monde qui fut sien. Coupé, peut-être, de ses racines. Comme le serait Demy lui-même, si son art ne représentait le prolongement, l'efflorescence naturelle des racines que dès son enfance il poussa.

Car Demy est resté étranger aux artifices de Paris, pays fictif, étranger au mépris qu'a Paris pour le pays réel (baptisé la Province — lieu où l'on « s'enterre » et où l'on « s'étiole »), étranger à toute cette mythologie à laquelle un Balzac (mal compris — ou trop bien —, je ne sais) a largement contribué. Demy, lui, que son goût du mystère pousse à revenir aux endroits où il sait trouver de plus précieuses fermentations, est aujourd'hui le seul provincial du cinéma français — sans compter Moullet, évidemment, mais avec lui nous tombons dans une tout autre histoire.

Aller à Paris ? se demandait déjà un instituteur de Louisfert près Châteaubriant, qui, né en Brière, à Ste-Reine-de-Bretagne, se vit récemment consacrer, après avoir été édité à Nantes, un numéro des « Cahiers de l'Herne » : René-Guy Cadou. Et voilà qui nous permet d'introduire le pays (Nantais) et le décor (port), qui marquèrent Demy, facteurs importants pour qui veut le dessiner. Il faut savoir la terre où se nourrirent les racines qui distillèrent la sève. Morvan Lebesque ne s'y était pas trompé, qui, dès « Lola », voyait chez Demy « ... aussi et surtout le goût de brasser des destins, de les emmêler et de les identifier, à quoi on reconnaît un conteur celte ».

Non moins que le lieu, le temps est important. Jacques Demy naquit en 1931, au milieu de l'année. C'est donc entre 41 et 51 qu'il va faire son plein de lectures et de visions — si tant est que de 10 à 20 ans on avale tout sans discernement, à cet âge où tout sert, qui vous permet de faire fonctionner l'imagination et de forger le discernement futur.

Or, ce qu'on avale ainsi en premier (pour ceux du moins qui savent s'imprégner de ce qui flotte dans l'air des temps), c'est la « mythologie » de la génération précédente, juste assez âgée pour traîner partout, juste assez récente pour garder quelque chose encore de sa vitalité première. Il se trouve que la mythologie dont s'imprégnèrent les enfants de ce temps-là tournait (de ses plus hautes à ses moins hautes formes — disons de Cendrars à Mac Orlan) autour de quelques lieux et personnages privilégiés : les bateaux, matelots, filles et boîtes à filles, ports. Le port : lieu d'évasion, d'escale, d'ancrage, d'échouage ou d'enlisement. Lieu où faire la rencontre du plus provisoire ou du plus irrémédiable des destins. Voie royale ou cul-de-sac.

De l'autre côté de la guerre, voici cette mythologie qui réapparaît. Juste assez près, juste assez loin pour bénéficier à la fois des vigueurs de la présence et des prestiges de l'absence. Elle réapparaît, mais ce monde est déjà cassé. Hasards, rencontres, destins, formes irrationnelles de l'aventure, on n'y veut plus croire. A peine traversée la pagaïe sans grandeur de l'immédiat après-guerre, le monde nouveau, hanté de rigueurs, multiplie les barrières. Et certain petit fait a contribué à vider le port (et ses ruelles) de leur pouvoir de fascination : la Loi Marthe Richard. La disparition des « Maisons » (qui avaient aussi leur prestige collégien) fera longtemps jaser, dans les cours de récré, à l'âge où l'on rêve de fréquenter des dames louches.

De l'autre côté de la guerre, ce monde tente de se prolonger. Le cinéma ressort en stocks des rêves quatre ans interdits et dont on ne réalise pas encore que le temps les a lassés (« Quai des brumes » — Carné-Prévert 1938 — ressurgit, auréolé du prestige de quatre ans de proscription), tandis que le cinéma du jour, quand il se remet en route, tente de reprendre le fil des vieux mythes : « Macadam » (1946), « Dédée d'Anvers » (1947), « Au delà des grilles » (1948), « La Marie du Port » (Carné tout seul — 1949), quitte, parfois, à tenter d'intégrer aux troubles du temps le fantôme de son destin d'antan : « Les Portes de la nuit » (1946 — dédié à Gabin-Marlène, et dernier sursaut du tandem Carné-Prévert), « Les Amants de Vérone » (1948), « Manon » (1948).

Il y eut aussi l'irruption du cinéma américain : l'avant, le pendant, et l'après-guerre d'un coup. On remonte parfois jusqu'aux thirties. C'est d'une autre classe (mais là non plus, au regard du mythe comme aux yeux du souvenir, les classes n'ont que faire), quoique, là aussi, le rêve d'Aventure se soit quelque peu dégradé, qui finit aux îles de Dorothy Lamour. Mais la vigueur des originaux continue de surplomber de haut (tôt réapparus, tôt redisparus, mais dont on suivra la pensée jusqu'au moment de leur redécouverte ultérieure) : « Une fille dans chaque port » (1928), matrice toujours prégnante, les Tay Garnett (« Son Homme », 1930, « Le Voyage sans retour », 1932, « La Maison des Sept Péchés », 1940), ou « The Long Voyage Home » 1940. Une certaine idée de l'Aventure continue de diffuser.

Il se trouve aussi qu'en ce port précis de Nantes, certaines idées se sentaient des attaches. Du réalisme poétique au surréalisme, bien des choses se noué-

rent, entre le Passage Pommeraye de « Lola » et ce pont qui, dans « Les Demoiselles », transborde à Rochefort des souvenirs nantais.

Nantes fut le port d'attache des Prévert. Benjamin Péret y naquit, et Julien Gracq (et Jules Verne aussi), et Jacques Vaché y mourut, d'une intoxication orgiaque dont le mythe s'empara pour la transformer en suicide. Ce n'est pas là que naquit André Breton, mais c'est là qu'il rencontra Aragon, et dans « Nadja », la Bible des Rencontres, il devait écrire : « Nantes, peut être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que quelque chose qui en vaut la peine peut m'arriver, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feux, où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au delà de toutes les aventures habite encore certains êtres... »

A cette époque aussi, celui qui n'avait jamais cessé, partout et en tous les domaines, de recevoir et marquer son temps, qui l'avait catalysé, remué, fécondé comme pas un, à cette époque, Cocteau réapparait. Ou plutôt, se poursuit, car il n'avait, lui, jamais abandonné. Mais c'est dans le cinéma, dont il avait déjà tâté, bien sûr (sans oublier « L'Eternel Retour » — 1943 — qui avait réussi, par factotum interposé, à illuminer le cinéma des années grises), qu'il choisit maintenant de poursuivre son destin propre. Et, bien entendu, là comme partout, il coiffera tout le monde sur le poteau.

1945, ce fut la féerie de « La Belle et la Bête », également la cruauté (dont il fit les dialogues) du second Bresson (après « Les Anges du Péché », 1943) : « Les Dames du Bois de Boulogne ». En décembre 1948, au « Palace », sortent « Les Parents terribles ». L'année suivante ce sera (par factotum interposé) « Les Enfants terribles », et avec « Orphée » reprendra cette traversée des miroirs que Cocteau avait entreprise avec « Le Sang d'un Poète », dans l'année-clef 1930.

Mais n'oublions pas que 1945 avait également marqué (outre la brève rentrée du tandem Carné-Prévert avec « Les Enfants du paradis ») l'apparition d'un outsider, Georges Rouquier. Auteur déjà de trois C.M. (« Vendanges », 1929 ; « Le Tonnelier », 1942 ; « Le Charron », 1943), il allait, au beau milieu du cinéma d'alors, faire tomber un aérolithe (le « Pour la suite du monde » français) : « Farrebique ». On cria au fou. Mais la leçon n'était pas perdue pour tout le monde.

De son côté, le cinéma américain, en 1945, fait exploser les magies de son folklore musical. Ce sont : « La Reine de Broadway » (Rita — et déjà Kelly), les « Ziegfeld Follies » (encore lui) et (lui marin) « Escale à Hollywood », tous trois réalisés, d'ailleurs, en 1944. Le genre se poursuivra, parallèlement aux noirceurs qu'engendre aux mêmes lieux le cinéma (plus profondes et nécessaires que les nôtres, mais ceci est une autre histoire), pour culminer en 1949 avec « Un Jour à New York ». Il se maintiendra jusqu'au moment d'une seconde culminance : « Chantons sous la pluie » (chef-d'œuvre du tandem Kelly-Donen) — 1951. Il mettra longtemps à mourir. En 1955, « It's Always Fair Weather » (sur le thème du temps qui passe et qui lasse) ne sera qu'un dernier — mais magnifique — surgeon. Entre-temps, en 1952, Demy est entré en cinéma : il collabore avec un homme qui fut un autre complice de Prévert : Paul Grimault.

Parallèlement, en 1945 et 1950, le folklore chansonnier de la libération allait s'éteindre (ces curieuses javas swinguées où il était question de cow-boys texans et de soldats de l'armée américaine — qui chez nous se promènent) et celui de l'après-guerre, apparaitre, dominé par un autre tandem : Prévert-Kosma, et qu'interprète, entre autres, Yves Montand, transfuge des « Plaines du Texas » passé sans transition aux « Enfants qui s'aiment » des « Portes de la nuit » et aux « Pas des amants désunis ». A travers ces chansons, et quelques autres « Paroles » sans musique, Prévert, sans dételer, va réussir à marquer une génération de plus.

Kosma, de son côté, tout en continuant à musiquer des films, fait quelques incursions du côté des comptines à Desnos, et met en chanson un poème de Queneau tiré de « L'Instant fatal » : « Si tu t'imagines ». Queneau : autre « ancien », bien qu'il lui reste encore à donner le meilleur. Un qui ne cesse de refondre au moule d'un populisme poétique bien à lui (et qui tend à la recréation du langage la plus radicale qu'on ait vue depuis longtemps) tous les mythes, des plus anciens aux plus récents, dont se nourrit l'imagination populaire. L'aventure du voyage, dans « Loin de Rueil », y prendra une forme qui retentira jusque sur « Lola ». Notons maintenant en passant qu'une curieuse résurgence va nous apporter l'écho d'un air connu : la chanson à fille, couteau et matelot, de Mac Orlan. Mais c'est « fabriqué ». Ça ne « prend » pas. C'est un bide.

Ainsi l'époque s'est-elle traduite, dans sa vie, dans son art, juxtaposant de noires complaisances et d'euphoriques exubérances. Celles-ci, il est vrai, nous étaient surtout venues de. l'extérieur. Nous n'en avions point de notre cru qui fussent exprimables, et il n'était pas jusqu'aux plus fascinantes et aux plus oniriques de nos évasions qui ne se situassent, avec Cocteau, du côté de l'ombre. Un trou restait à combler. Demy, plus tard, s'y emploiera. Demy, qui devra d'ailleurs autant à l'ombre qu'à la lumière.

Mais le premier grand Demy déconcertera le public. « Lola » (1961) réalisait enfin, dans la perfection d'un aboutissement profondément personnel (ce par quoi il rejoignait l'esprit de la Nouvelle Vague, alors en train de s'imposer) un rêve que poursuivait depuis plus de trente ans le cinéma français. Mais ce film qui regardait derrière lui était trop en avance. Il répondait à l'appel d'un certain public qui n'existait plus, et d'un autre qui n'existait pas encore.

Demy faisait un peu figure de déphasé, comme en son temps Rouquier. Mais pour des raisons exactement inverses. De même que Rouquier, au milieu du poétisme ambiant, avait détonné, Demy détonnait, qui surgissait au milieu d'un nouveau réalisme.

C'est pourtant le réalisme, et celui du documentaire, qui fut pour Demy la première base, dans son premier court métrage (« Le Sabotier du Val de Loire » - 1956), où il partait, précisément, de Rouquier. Il se trouve d'ailleurs que l'année d'avant, dans « Lourdes et ses miracles », Rouquier avait tenté d'approcher par le documentaire cette réalité qui se trouverait au delà de la nôtre. Il se trouve aussi que Demy tentera une opération analogue avec « Ars » (1959) où il enregistrera la trace laissée ici-bas par le passage de la Grâce et celui du Malin. Dans tous les cas, la réalité sert de tremplin vers quelque chose d'autre.

Seulement, en 1960, on a eu la révélation d'un autre réalisme. 1960, c'est l'année de « La Pyramide humaine », et le nouveau cinéma s'est choisi pour maître Jean Rouch, dont on avait déjà vu « La Circoncision », « Les Gens du Nil » et « Les Fils de l'eau », avant de recevoir en 1958 le choc de « Moi un Noir » et des « Maitres-Fous ». C'était une autre voie, assurément. Mais un curieux retour de courbe allait la faire recouper un certain nombre d'autres voies : dans « Gare du Nord » (1965), Jean Rouch, à l'intérieur de sa vision propre de la réalité et du cinéma, allait relier d'un seul coup de caméra-vérité à travers la Rencontre, le Destin et la Mort finale, le réalisme et le surréalisme.

Demy, lui, avec « Le Sabotier », faisait déjà un cinéma de l'au-delà-vérité. Il s'ancrait dans cette réalité où la vie répond encore aux rythmes immuables, élémentaires, du cosmos : travail, repos, saisons..., comme aux gestes élémentaires, précis, de l'artisan. Il nous entrainait dans la dérive de la réalité jusqu'à la lumière blanche de la mort. Demy, par ailleurs, commençait déjà de placer sa « voix », entre les mots de tous les jours et la poésie de tous les temps : le commentaire jouait savamment des rugosités de la langue terrienne, un peu dans la lignée qu'avait explorée un autre tandem célèbre : Pagnol-Giono.

Inversement, là-même où Demy (avec « Les Parapluies » et surtout « Les Demoiselles ») semblera n'être plus que le gentil magicien des couleurs et des voix, il ne fera jamais que poursuivre sa ligne première : à travers la terre et les gens qu'il aime, rendre un chant profond du monde.

Dans le « chant » de « Lola », déjà,



« La Luxure », sketch des « 7 péchés capitaux ».



Jeanne
Moreau dans
« La Baie des
Anges ».

certaines virevoltes et modulations appelaient les formes précises du chant et de la danse. « Les Parapluies » développeront naturellement la première, et « Les Demoiselles », la seconde. Cela grâce à l'appui de Michel Legrand, avec qui Demy forme désormais le grand tandem de notre cinéma. Or, nous avons là (dans cette complicité entre deux créateurs qui joignent leurs talents — et dont l'œuvre représente donc, déjà, une forme de création collective), le type même d'alliance dont on vérifie que sont, toujours nées, au cinéma, les œuvres (généralement en forme de « séries ») qui répondaient le mieux à l'esprit d'un temps et d'un lieu, qui en constituaient le « mythe » ou le « folklore ».

Or, en ce qui concerne cet aspect précis du folklore qu'est la chanson, il est intéressant de constater en passant que l'Amérique, à travers Sinatra, a récemment adopté les airs des « Parapluies ». Demy-Legrand auront-ils, en la matière, le succès de Prévert-Kosma avec « Les Feuilles mortes » ? Toujours est-il qu'ils ont, pour leur part, inversé le courant qui veut que l'échange folklorique se fasse dans le sens de la plus grande vers la moins grande vigueur, en l'occurrence le sens Amérique-France. Le fait qu'ils aient pu remonter ce courant prouve justement leur vigueur.

Il est vrai que les films de Demy doivent bien quelque chose au folklore américain. Et cela pose un problème — mais qu'il faut aussitôt déposer. Car Demy n'a jamais **voulu** américaniser des motifs français ou franciser des motifs américains, bref : « faire américain ». Son œuvre — sur ce plan précis — provient de cet humus mixte que sécréta l'après-guerre, dont tous les composants ont, au même titre, nourri les mêmes racines qui sécrétèrent la même sève. Les marins, par exemple, d'où viennent-ils ? Il y avait dans les rues de Nantes des marins français, il y avait sur les écrans de Nantes des marins américains, il y avait dans les rues de Nantes des marins américains. Où finit la vie, où commence le rêve ? Et, dans « Lola », les marins auraient déjà dû danser et chanter, bien sûr. Comme tous les gens, d'ailleurs, devraient faire dans la vie. Ce serait tellement plus joli. Assurément, c'est ce que s'est dit Demy, et c'est bien là ce qui nous explique le mieux comment il en est arrivé aux « Parapluies » et de là aux « Demoiselles » où (dernière variation, dans une œuvre qui ne cesse de varier les mêmes thèmes — deuxième référence à Renoir) les rythmes précédents s'épanouissent naturellement en danse.

Il se trouve que Demy y parvient a travers certains américanismes, mais comment et pourquoi ne pas emprunter certaines choses (ou gens : les danseurs) qui ont fait leur preuve là-bas et que nous n'avons point ici ? Le propos de Demy n'en reste pas moins profondément personnel. Et nous le vérifions sur le plan même de la danse. Car, à la différence des musicals américains où la danse est un monde parallèle, métaphorique, transposant sur un autre niveau ce qu'exprime le « vécu » du film, la danse chez Demy tend toujours à coïncider avec le monde d'ici et de maintenant (voir les danses des passants dans la rue). Elle répond donc très exactement à la question : comment danserait-on si on dansait dans la vie ? Et par là nous apercevons la voie possible (probable ?) d'un prochain Demy : faire danser tous les gens, partout et tout le temps, de la même façon que « Les Parapluies » répondaient au propos : faire chanter tous les gens partout et tout le temps. Mais à la différence des Américains de l'époque musicale (et de tous les créateurs qui se trouvent exprimer naturellement l'esprit et l'humeur d'une collectivité dont ils ne sont que les metteurs en forme), Demy travaille dans un ici (France) et un maintenant (vingt ans après) qui font qu'il n'est pas porté par un courant dont il serait l'expression. En ce sens, il est même à contre-courant, et il est d'autant plus personnel qu'il veut, contre ce courant, rejoindre la lignée des œuvres-spectacles populaires. Et si Demy est conscient de son but : « Rendre les gens heureux », c'est parce que, loin de pouvoir exprimer un bonheur de vivre existant (il se déclare notamment frappé par l'extrême agressivité qui règne en France dans les rapports humains), il se voit dans la situation de « fabriquer » ce bonheur en un temps et un lieu où ils n'existent pas. Mais comme disait Roland dans « Lola » : « Vouloir le bonheur, c'est peut-être déjà le bonheur ».

C'est peut-être de cette somme de décalages que naît, déjà, cette tristesse que souterrainement distille l'œuvre de Demy. Mais ici, nous entrons dans un domaine qui semble échapper à la conscience de l'auteur. Car Demy reste un naïf. Par chance : c'est justement la force de son œuvre (qui échappe ainsi à l'arbitraire et au factice de la « fabrication » où ne manquent pas de tomber les produits de cet intellectualisme hyperconscient que travaille la nostalgie d'une naïveté perdue) que d'être portée par l'inconscience royale d'un créateur qui ne se pose pas l'ombre d'un problème et d'une mise en question sur le pourquoi et le comment du cinéma en général et de son cinéma en particulier. Demy est un des derniers auteurs qui puissent sans tricher ignorer la conscience taraudante de « faire du cinéma ».

Il s'ensuit que l'on n'a guère de prise pour « mettre en question » cette œuvre qui surgit, bloc lisse, avec l'évidence, le naturel et la nécessité du « c'est comme ça ». Pas plus qu'on ne saurait contester l'existence même de l'œuvre, on ne saurait contester ce qui fonde cette existence. Autant vaudrait contester l'incontestable bien-fondé du « Roman de la Rose » ou de « Fantômas ».

Mais définir ainsi l'œuvre comme monde clos, né de lui-même et se suffisant à lui-même, échappant à la limite à toutes normes, à commencer par celles du jugement, cela reviendrait peut-être à la soustraire à toute critique, mais pourrait aussi bien en être la critique la plus radicale — sa condamnation. L'œuvre, en fait, close si l'on veut, se trouve enfermer des dimensions venues comme par surcroît et ainsi, se fermant sur plus de choses qu'on croit, s'ouvre en fait sur des avatars imprévus.

Ici, avant de repartir, plaçons une référence qui pourra être éclairante, à une certaine phase de l'aventure surréaliste: celle qui s'inscrivit dans l'écriture automatique. Car tout se passe comme si l'œuvre de Demy surgissait tout armée du plus profond d'un inconscient personnel dont le bras de l'écrivain-cinéaste ne ferait que transcrire les impératifs, tandis que lui-même resterait dans l'ignorance des profondeurs qui enfantèrent cette œuvre, de celles aussi sur lesquelles l'œuvre elle-même exige de déboucher.

Nous aurons une idée des unes et des autres si nous prêtons attention, parmi les racines et radicelles que nous avons inventoriées, à toutes celles dont les canaux véhiculent les sucs amers de la solitude, de la déréliction, de l'angoisse — sans parler de la cruauté. Mais voyons comment dans l'œuvre se manifestent les plus anodines de ces tonalités.

Nous avons d'abord une chaîne de petits faits précis, dont les maillons — joie, douleur — sont tissés sur le même plan, par la même trame —, sur le même mode qui fait, dans le langage, se jouxter le coq et l'âne. Lola, sa mère : « Quand je dis qu'elle est morte d'une expulsion de logement, on rit. C'est bête mais c'est vrai ». Et Roland, sur le même ton : l'histoire de sa mère qui avait divorcé d'un marin toujours absent pour épouser un employé des chemins de fer qui s'absentait tout autant. Nous voici également ramenés à cet humour qui « trouble les consciences cartésiennes », celles-mêmes qui, incapables de saisir plusieurs dimensions à la fois, ne verront jamais dans les Demy qu'allégresse, gentillesse ou mièvrerie.

Et dans « Les Demoiselles » : la guerre en sandwich entre deux réflexions de la cafetière (sur ce ton qu'ont les femmes : « Ah, les hommes avec leur manie de se battre !... »), et ce lieu du crime devant lequel on passe, chantant, dansant du même pas, après un regard jeté sur le sang qu'on éponge. Et le crime lui-même, fait divers de journal, avec l'humour des morceaux bien en ordre. Et la dérisoire oraison funèbre — de celles qu'on a quand on laisse libre cours à la première association venue : « Et dire qu'il ne voulait pas découper le gâteau ! ». Ici, le geste

du découpeur de cadavre et du découpeur d'aliments (et Dieu sait le rôle qu'a pu jouer l'euphonie gâteau-couteau) se trouvent associés (en deux temps) dans le même esprit où les associa (en un temps) l'humour du feuilletoniste et du chansonnier (Victor Hugo et Théodore Botrel) quand ils immortalisèrent le gag inépuisable de l'homme au couteau qui découpa le gigot. Du reste, la façon dont Demy passe abruptement du rose au noir et du miel aux cendres n'est pas sans évoquer la façon dont, dans les ballades, chansons ou comptines, la cruauté soudain, vient au jour, la mort. Nous y sommes déjà avant même d'avoir senti le passage, entraînés que nous étions par le courant indifférent d'un air **uniformément** allègre. Référons-nous — entre autres innombrables exemples — à « La Fille prisonnière » ou à « La Fille de Saint Martin » — par ailleurs chansons des pays d'Ouest. Or, ce genre de vigueur est aujourd'hui perdue. La chanson ne sait plus provoquer la mort, ni même l'aborder (à l'exception de Brassens) avec le naturel qui siérait.

Fait sur la cruauté de la séparation ou l'incertitude des rencontres, « Rochefort » prend le parti des trouvailles ou retrouvailles (pari abrupt, d'une nécessaire gratuité), mais les amants qu'avaient séparés (comme les autres, une guerre), sur un simple jeu de mots, un bien féminin coup de tête, dans un mois, dans un an, comment souffriront-ils ? Le temps les a peut-être changés, comme ces autres, dans Cherbourg, qu'une simple guerre avait fait dériver. Curieusement, le temps, grand sujet de Kazan, conduisit celui-ci à donner à son « Splendor in the Grass » une fin très proche de celle des « Parapluies », que Demy avait déjà écrit (fin 61) quand il vit (mars 62) le film de Kazan. Et le temps, c'était aussi le sujet de ce dernier et magnifique surgeon du musical U. S. : « It's Always Fair Weather » (Kelly-Sinatra), où des amis de guerre, dix ans après, se retrouvaient pour faire amitié. Mais le cœur n'y était plus. Leur cœur avait vieilli et le monde avec lui. La dérive avait joué, ils s'étaient éloignés.

Il faut ici rappeler que « Le Sabotier » était déjà un film sur le temps qui passe et tue. Un film sur la mort d'un métier, sur la mort d'un monde, sur la mort tout court. Et « Ars ». Et « Le Bel Indifférent », sur la mort d'un amour, sous la cruauté du silence.

Avec ce film, voici Cocteau retrouvé, comme on retrouvera, via Cocteau, le Bresson des « Dames du Bois de Boulogne », auquel fait suite « Lola » (quand nous découvrons en Elina Labourdette celle qui dut se faire danseuse) et dont, plus tard, l'affrontement mère-fille des dames de Cherbourg (prolongement des dames de Nantes et annonce des Demoiselles de Rochefort) nous fera retrouver quelques tonalités. De même retrouverons-nous dans « Rochefort », avec le personnage de l'amant au cœur dur, l'ombre projetée par le héros d'un autre film : le Lacenaire des « Enfants du Paradis ».

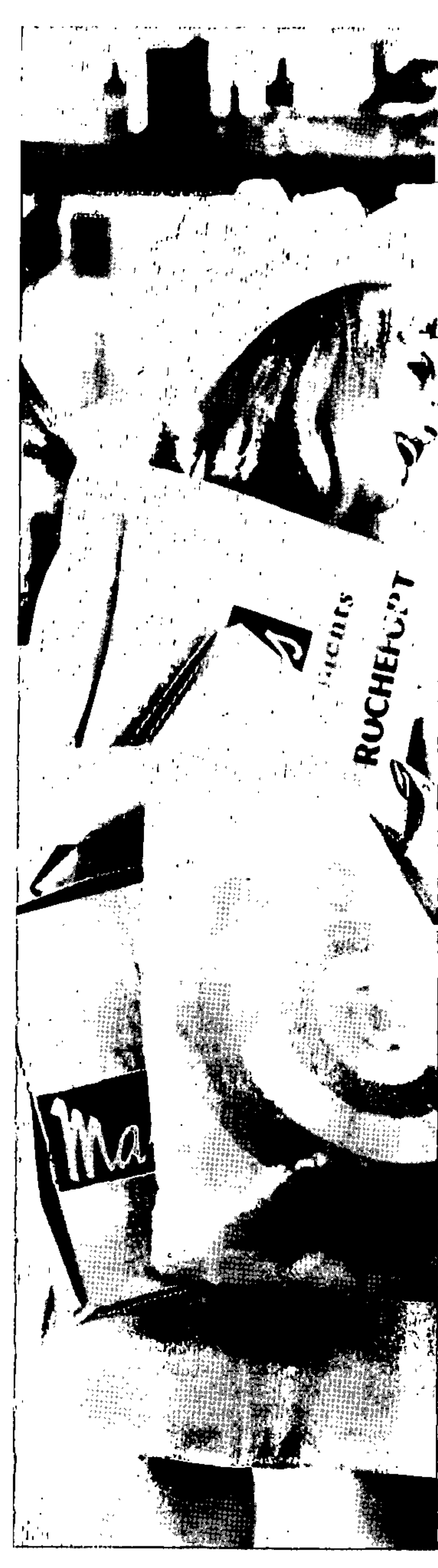
Citation (comme c'était le cas dans « Lola ») ? Résurgence (comme c'était le cas dans « Les Parapluies ») ? Après tout, peu importe. L'œuvre de toute façon ne peut que rester elle-même, au delà de toutes affiliations. Il est même curieux de constater que l'œuvre à laquelle on peut trouver le plus de références est précisément celle qui frappe par son étrangeté, qui est née et qui s'est imposée en marge de toutes les tendances actuelles — dont parfois elle s'écarte, que parfois elle rejoint, indifféremment.

Ceci, avant d'aborder une autre filiation : Bresson. Entre l'œuvre de Demy et celle de Bresson, il y a, sur un certain point, un certain esprit commun. Car l'œuvre de Demy n'est pas étrangère à l'idée de prédestination (qu'on sent poindre dans l'arbitraire et la nécessité des rencontres), idée qui fonde l'œuvre de Bresson. De là vient aussi que ces deux œuvres portent en elles-mêmes leur propre raison d'être et sont constituées (au terme des avatars où elle s'incarne) par l'accomplissement de cette raison d'être. Mondes clos ? On y voit en tout cas décrit le monde clos du vice : le vol (et quel autre évoqué ?) dans « Pickpocket », le jeu dans « La Baie des Anges ». Elina Labourdette, déjà, dans « Lola » : « ... Car mon mari jouait, monsieur, il avait tous les vices. Dieu nous préserve des joueurs !... »

Dans les deux cas, la pauvreté est le moteur initial du vice, lequel bientôt se suffit à lui-même : c'est l'euphorie du mal qui entretient le perpétuel mouvement de ces cercles d'Euler. Mais quelle fin est la plus profondément terrible? Celle qui clôt le « Pickpocket » (saut arbitraire dans le monde clos de la Grâce) ou celle de « La Baie des Anges » qui ouvre sur la lumière blanche d'un surplomb abrupt, au bord d'un gouffre où — malgré le saut arbitrairement dit dans une soudaine sagesse — on a peine à croire que, lancés comme ils sont sur leur pente, les amants terribles ne vont pas tomber ?

Ici, constatons que, contrairement aux autres œuvres où l'angoisse est la dimension secrète d'une euphorie toujours présente, l'euphorie première de « La Baie des Anges » (dont les signes sont plus nombreux et plus évidents que partout ailleurs — évasion, vacances, soleil, argent, femme... —, au point que l'on se demande si cette insistance ne veut pas masquer quelque chose) se trouve bientôt n'être plus que le repoussoir (il n'est pas jusqu'aux accessoires de la Féminité — guêpière, fume-cigarette — qui ne renforcent la monstruosité de Moreau) d'une angoisse de plus en plus évidente.

Mais d'où vient ce personnage de la Moreau des « Anges » ? Il semble bien que nous ayons là une dernière transformation d'un personnage cher à la (Suite page 70.)





CATHERINE DENEUVE ET GENE KELLY DANS « LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT ».



"Nana" ou les deux espaces

par Noël Burch

Entre 1920 et 1930, le cinéaste se faisait volontiers le théoricien de son art. Aujourd'hui (depuis Pagnol), le goût semble s'en être perdu et si les cinéastes « s'expliquent », aucun d'entre eux ne s'attache à tirer de la pratique de son art cet ensemble cohérent de principes qui définit une théorie. Aucun sauf peut-être Bresson dont les propos (à défaut d'ouvrage rédigé dans les règles) vont toujours dans le sens de la généralisation et de la formalisation de découvertes particulières. Faisant des films, Bresson **réalise** le cinéma : ses choix sont des ukases. Dernier survivant d'une espèce disparue (les théoriciens) ou ancêtre intimidant d'une Histoire (le Cinéma) qui commencerait avec lui, Bresson — suivi ou non — reste un cas.
Admirateur de Bresson (mais qui ne l'est ?), auteur de plusieurs courts métrages, professeur au Cours Littré (qui prépare aux grandes écoles du cinéma), Noël Burch est, à ma connaissance, le seul depuis Bazin à proposer non pas une théorie, mais un examen systématique et **non normatif** du cinéma à partir de son ontogénèse. Nous voici donc éloignés à la fois des utopies décourageantes (les théories) et des formes récentes d'analyse qui répercutent sur le cinéma les disciplines méthodologiques issues de la linguistique. Voici le cinéma cerné au plus près de ses choix réels (pratiques), c'est-à-dire de la **coupe**, du **raccord**, des **entrées et sorties de champ...** et de la réalité artistique que ces choix engagent. Je souhaite, personnellement, que cette série d'articles (qui sont en fait les chapitres d'un ouvrage à paraitre) suscite une orientation plus exigeante de la réflexion sur le cinéma. La voie est féconde. — André S. Labarthe.

Il peut être utile, pour comprendre la nature de l'espace au cinéma, de considérer qu'il se compose en fait de **deux** espaces : celui qui est compris dans le champ et celui qui est hors champ. Pour les besoins de cette discussion, la définition de l'espace du champ est extrêmement simple : il est constitué par tout ce que l'œil perçoit sur l'écran. L'espace-hors-champ est, à ce niveau d'analyse, de nature plus complexe. Il se divise en six « tranches » : les confins immédiats des quatre premières tranches sont déterminés par les quatre bords du cadre : ce sont des projections imaginaires dans l'espace ambiant des quatre faces d'une « pyramide » (mais ceci est évidemment une simplification). La cinquième tranche ne peut être définie avec la même (fausse) précision géométrique, et cependant personne ne contestera l'existence d'un espace-hors-champ « derrière la caméra », distinct des tranches d'espace autour du cadre, même si les personnages y accèdent généralement en passant juste à gauche ou à droite de la caméra. Enfin, la sixième tranche comprend tout ce qui se trouve derrière le décor (ou derrière un élément du décor) : on y accède en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier... ou derrière un autre personnage. A l'extrême limite, cette tranche d'espace se trouve derrière l'horizon.
Maintenant, par quels moyens ces tranches d'espace interviennent-elles dans le devenir du film ?

I

On pourrait répondre à cette question dans l'abstrait, mais il nous a semblé préférable de nous référer à un film qui semble se poser en modèle de l'utilisation exhaustive de l'espace-hors-champ et de son opposition systématique à l'espace du champ lui-même. Ce film est « Nana », le chef-d'œuvre de Jean Renoir et l'un des films-clef de l'histoire du langage cinématographique.
En effet, ce film pose, dès la première grande scène dramatique (la rencontre de Muffat et de Nana), comme condition essentielle de son déroulement plastique, la **présence d'un espace hors-champ**, et **dont l'importance égale celle de l'espace du champ.** Par quels moyens ?
Les tranches spatiales sont définies, dans « Nana » comme dans tous les films, d'abord par **les entrées et sorties du champ.** Dans « Nana », plus de la moitié des plans commencent par une entrée dans le champ et (ou) se terminent par une sortie du champ, laissant plusieurs images du champ vide avant et (ou) après. On peut affirmer que tout le film est rythmé par les entrées et les sorties, dont l'importance **dynamique** est d'autant plus grande que le film est presque entièrement en plans fixes, avec seulement une demi-douzaine de travellings ou panoramiques (dont nous parlerons plus loin). Evidemment, ce sont surtout quatre des tranches d'espace dénombrées plus haut qui sont définies de cette façon : celle qui se trouve derrière la caméra, celle qui se trouve derrière le décor et, surtout, celles qui sont contiguës aux bords droit et gauche du cadre. Les tranches inférieure et supérieure n'interviennent, en ce qui concerne les entrées et sorties du champ, qu'en cas de plongée ou de contre-plongée extrême — ce qui est fort rare dans ce film — ou alors dans les plans d'escalier. Nous avons dit que ces tranches sont « définies » par les entrées et sorties du champ. Nous entendons par là que ces parties de l'espace prennent corps dans l'imagination du spec-

tateur chaque fois qu'un personnage y entre ou en sort. Il y a un plan, vers le début de « Nana », dans lequel Muffat, se précipitant vers la loge de Nana, croise le jeune Georges, nouvelle victime de la cocotte, qui, lui, sort de la loge dans une sorte d'extase. Le plan qui nous montre ce croisement est extrêmement court, il dure à peine une seconde : les deux hommes, vus en plan moyen contre un mur nu, sont pris en plein élan ; Muffat entre par la gauche et Georges par la droite, ils se croisent comme deux flèches, sans se regarder, et sortent par les bords opposés. L'essentiel de l'action de ce plan (les trajets des deux hommes) **se déroule « off »** bien que ce soit dans un temps si bref — celui qui précède et suit chaque entrée et chaque sortie — qu'il est presque imaginaire... et cette action définit **à la fois** les tranches droite et gauche de l'espace-hors-champ.
Mais Renoir s'est également efforcé, ce qui était fort rare à cette époque, de définir par ces sorties et entrées l'espace situé « derrière la caméra » et « derrière le décor », et ceci presque aussi fréquemment qu'il le fait pour l'espace qui se trouve de part et d'autre du champ. Les sorties et entrées par les portes situées au beau milieu du cadre, précédées ou suivies par des champs vides, abondent dans le film (voir surtout le traitement du grand salon et du boudoir chez Nana). Or, c'est surtout le **champ vide** qui attire l'attention sur ce qui se passe hors champ (et donc sur l'espace-hors-champ lui-même) puisque rien, en principe, ne retient plus (ou encore) l'œil dans le champ proprement dit. Evidemment, une sortie qui laisse un champ vide attire notre esprit vers une tranche déterminée de l'espace-hors-champ, alors qu'un plan qui commence par un champ vide ne nous permet pas toujours de savoir de quel côté va surgir notre personnage, ou même s'il va en surgir un (voir plus loin nos remarques sur Ozu), bien que les principes du raccord de direction et d'angle nous aident dans certains cas (ceux, surtout, qui comportent l'entrée éventuelle dans le champ d'un personnage dont le trajet s'est amorcé dans le plan précédent — ce qui est loin d'être toujours le cas dans « Nana »). Mais en tout cas, dès que le personnage entre effectivement dans le champ, cette entrée propose **rétrospectivement** à notre esprit l'existence de la tranche d'espace dont il est surgi. Et alors que, pendant que le champ était vide, tout l'espace ambiant possédait un potentiel sensiblement égal, la tranche d'où surgit le personnage prend, au moment de son entrée, une existence **spécifique** et **primordiale.**

Enfin, Renoir utilise, beaucoup plus qu'il n'était de coutume en 1925, la sortie « en rasant la caméra », ce qui définit, à notre avis, cet espace qui se trouve « dans le dos » de la caméra. Mais, d'une façon générale, on peut se demander comment il faut interpréter les sorties **en biais** (pour accéder à l'espace derrière la caméra, on passe en effet presque toujours par le bord droit ou gauche du cadre, sauf dans le cas, relativement rare, du passage « à travers la caméra », où le personnage vient boucher l'objectif — le débouchant parfois dans le plan suivant pour s'éloigner dans le « contre-champ »). Nous estimons que 99 % des entrées et sorties ont une **direction prédominante** (c'est évidemment le cas d'une entrée ou sortie qui rase la caméra) : seul un personnage qui sortirait par l'angle du cadre dans une plongée rigoureusement verticale, peut être considéré comme proposant l'existence de deux tranches à la fois. Il y a aussi le cas d'un personnage dont la tête sort du cadre lorsqu'il se met debout, puis qui sort tout à fait du champ par la gauche ou la droite : mais ici il fait jouer **successivement** deux tranches, d'abord celle qui est limitrophe au bord supérieur, ensuite celle qui est limitrophe au bord droit ou gauche. Toutes les combinaisons « horizontales » de cette sorte sont évidemment réalisables.

II

La deuxième façon dont le réalisateur peut définir l'espace-hors-champ est par **le regard « off »**. Souvent, dans « Nana », une séquence ou sous-séquence (voir surtout les péripéties de la course hippique) commence par un gros plan ou plan rapproché d'un personnage qui s'adresse à un autre hors champ, et parfois la situation est telle, le regard si appuyé, si **essentiel,** que ce personnage hors champ (et donc l'espace imaginaire où il se trouve) prend autant sinon même plus d'importance que le personnage dans le cadre et l'espace du champ. Les domestiques de Nana sont constamment en train de passer la tête par une porte pour voir qui se trouve dans l'espace derrière le décor, et encore une fois cet espace et ce personnage invisibles prennent une importance au moins égale à ce que l'on voit. Enfin, le regard vers la caméra (mais non dans l'objectif ; un regard dans l'objectif vise le spectateur et non l'espace derrière la caméra : c'est pourquoi on ne s'en sert que pour les films publicitaires et pour les apartés), le regard vers la caméra sert à définir l'espace derrière la caméra où se trouve l'objet de ce regard.

III

La troisième façon dont se détermine l'espace-hors-champ (par rapport au plan fixe... et muet), c'est par les personnages dont une partie du corps se trouve hors du cadre. Evidemment, le décor lui-même, qui s'étend forcément tout autour du champ, sert également à définir l'espace-hors-champ, mais d'une manière tout à fait « inopérative ». Après tout, cet espace est exclusivement **mental,** et c'est donc le sujet d'attention **principal** qui joue ici le rôle déterminant. C'est lorsqu'un bras sans corps entre dans le champ pour prendre des mains de Muffat la coquetière avec laquelle il joue de façon distraite, c'est alors seulement que nous pensons explicitement à l'espace-hors-champ : jusqu'alors, ni les jambes du Comte, invisibles sur le bord inférieur du cadre, ni les étagères qui s'étendent sans doute au-delà du bord gauche ne nous concernaient de la même façon. Car il est important de comprendre que l'espace-hors-champ a une existence épisodique, ou plutôt **fluctuante,** au cours de n'importe quel film. Et c'est la structuration de ce flux qui peut être un outil si puissant dans les mains du réalisateur, ce que Renoir le premier, croyons-nous, avait pleinement compris. La main qui entre dans le champ est fréquente dans « Nana », l'exemple le plus frappant étant la main d'un homme, par ailleurs invisible, qui entre dans le champ pour faire boire l'héroïne pendant la scène du Bal Mabille. En un sens, il s'agit ici d'un cas spécial d'entrée dans le champ, bien que, du fait qu'une importante partie du personnage reste « off », l'espace hors-champ soit plus **présent** que lorsqu'un personnage vient d'en surgir tout à fait. Mais cette troisième catégorie comporte aussi une subdivision entièrement **statique** : c'est le cas, par exemple, du plan où la tête et le torse de Nana sont coupés verticalement par le bord gauche pendant la grande explication avec Muffat, toujours au Bal Mabille.

IV

Maintenant il faut parler de l'autre manière dont se divise l'espace-hors-champ : en espace **concret... et imaginaire.** Lorsque la main de l'impresario entre dans le champ pour prendre la coquetière, l'espace où celui-ci se trouve et qu'il définit est **imaginaire,** puisqu'on ne l'a pas encore vu, qu'on ne sait pas, par exemple, à qui appartient ce bras. Mais, au moment du raccord dans l'axe qui nous révèle la scène dans son ensemble (Muffat et l'impresario debout côte à côte), cet espace devient, **rétrospectivement,** concret. Le processus est le même dans un champ-

contrechamp, le « contrechamp » rendant concret un espace « off » qui était imaginaire dans le « champ ». Parfois, cet espace-hors-champ peut **demeurer** imaginaire, dans la mesure où aucun plan plus vaste ou dans un autre axe (ou aucun mouvement d'appareil) ne vient nous montrer l'origine du bras, l'objet du regard « off », ou la tranche « off » vers laquelle un personnage sortant s'est dirigé (c'est le cas, par exemple, du bras anonyme du Bal Mabille, car nous n'en voyons jamais le propriétaire, ni — explicitement, du moins — l'espace où celui-ci se trouve).
Par contre, dans la scène remarquable où Vandeuvre vient faire des remontrances à Nana au sujet du petit Georges, le passage d'un plan américain des deux personnages assis côte à côte à un plan de grand ensemble nous montrant seulement le Comte, assis à la même place, à l'extrême droite du cadre, évoque un espace-hors-champ tout à fait concret, puisque tout à l'heure nous avons vu que Nana doit être assise à 50 cm de lui, juste au delà du bord du cadre. Le Comte continue d'ailleurs à regarder vers Nana et à lui parler, ce qui rend ce fragment de l'espace-hors-champ particulièrement présent à l'écran. Et il le demeure par la suite, bien que le Comte se lève et fasse les cent pas au milieu du cadre, car son fauteuil reste en place, et dans le plan précédent il était bien établi que ce fauteuil se trouvait tout contre celui de Nana. Mais ici, la nature de cet espace se modifiera à notre insu : nous croyions bien le connaître ; nous croyions savoir où se trouvait Nana, et donc quel fragment exact de la « tranche de droite » **jouait** pendant que Vandeuvre arpentait le tapis. Et pourtant, lorsqu'enfin il sort à droite pour la rejoindre à nouveau, le plan suivant, où il rentre venant de la gauche, nous montre que Nana s'était vautrée, entre-temps, sur un canapé que nous ne connaissions pas (du moins pas dans cette séquence, ce qui revient au même : la faculté d'oubli est extraordinaire au cinéma, et c'est pourquoi la structuration — et restructuration — de l'espace n'est possible qu'à l'échelle de la séquence) ; donc, nous constatons rétrospectivement que notre idée de cet espace-hors-champ était fausse, que l'espace-hors-champ qui jouait n'était pas celui que nous pensions, qu'il n'était pas, selon le vocabulaire que nous avons adopté, « concret » mais **imaginaire**.
Il doit être déjà apparent que nous sommes ici, encore une fois, devant une des dimensions **dialectiques** de la forme cinématographique et il est d'ailleurs intéressant d'établir un parallèle entre ce type d'appréhension à retardement du véritable visage de l'espace-hors-champ et les décalages dans l'appréhension de la nature spatio-temporelle du « raccord » (1). Et c'est une dialectique qui recèle des possibilités extrêmement complexes, notamment dans la mesure où l'appréhension de l'espace-hors-champ, outre qu'elle peut se faire par un des trois moyens décrits plus hauts (ou par deux ou trois à la fois), peut également être prémonitoire-et-imaginaire ou rétrospective-et-concrète (au moyen, par exemple, du type « d'ellipse spatiale » décrit à l'instant), tout ceci indépendamment de la tranche ou des tranches d'espace mises en jeu, qui constituent un autre facteur multiplicateur très considérable.
Mais l'ambiguïté peut également exister au niveau même des deux espaces. Il est possible de voir l'espace-hors-champ sans le savoir (lorsque la caméra est braquée vers une glace dont on ne voit pas le cadre), et de ne s'en rendre compte qu'après un panoramique ou un déplacement des personnages ; il est également possible de supposer qu'un personnage ou un objet figurant dans un plan précédent est hors champ alors qu'en fait il est dans le champ... mais camouflé par un jeu d'ombre ou de couleurs (exemples dans l' « Histoire d'un acteur ambulant » de Ozu et « Journal Intime » de Zurlini). Evidemment, ce ne sont que des cas relativement rares et assez équivoques : nous jouons presque sur les mots (par définition, on ne peut « voir » l'espace-hors-champ). Mais il importe de savoir que ce type d'inversion est concevable (peut-être en d'autres termes, d'ailleurs) puisque cela aide à définir les limites dans lesquelles ce paramètre peut évoluer.

V

On pourrait se demander vers quoi tend cette analyse ? Même en admettant que Renoir ait tiré de l'opposition entre ces deux espaces une partie essentielle à la réussite de ce film réalisé il y a plus de quarante ans, ne s'agit-il pas, aujourd'hui, d'une classification scolaire et stérile ? N'est-ce pas simplement décrire comment sont faits, sous cet angle, **tous** les films ? Certes, tous les films utilisent les entrées et sorties du champ ; certes, tous les films nous proposent une opposition entre l'espace du champ, par le truchement des regards, des champs-contrechamps, des personnages coupés, etc. Mais, depuis « Nana », seuls de très rares (mais de très grands) réalisateurs se sont servis de cette dialectique de fait à des fins structurales à l'échelle du film.

VI

Le premier après Renoir à avoir pleinement compris l'importance de l'existence des deux espaces fut Yasujiro Ozu, un des plus grands cinéastes japonais de l'entre-deux-guerres. C'est aussi peut-être le premier de tous les réalisateurs à avoir vraiment compris l'importance du champ vide (2) et de la tension qui peut en naître.
Si Renoir utilisait très souvent dans « Nana » l'entrée dans un champ vide et la sortie qui laisse le champ vide, ces champs vides ne restaient sur l'écran que pendant quelques images à peine — juste le temps de laisser « bien sortir » ou « bien entrer » le personnage. On peut même dire qu'une certaine monotonie visuelle est engendrée par le procédé en lui-même (bien que son intervention répétée joue, nous l'avons dit, un rôle primordial dans la structure rythmique de ce chef-d'œuvre). Ozu, le premier sans doute, a joué sur la **durée** de ces champs vides, avant les entrées mais surtout après les sorties des personnages. Cette tendance chez lui apparaît de façon systématique à partir de son dernier film muet (« Histoire d'un Acteur ambulant », 1935) et surtout de son premier film parlant — et son chef-d'œuvre — « Le Fils unique » (1936). Elle devient malheureusement une sorte de tic dans l'œuvre de sa vieillesse, beaucoup plus figée et académique que ses films d'avant-guerre.
Dans « Le Fils unique », le champ vide est utilisé pour créer tout un réseau d'espaces « off », souvent concrétisé d'une façon entièrement originale par des plans de détail du décor, non situés, purement « décoratifs », presque abstraits, qui interviennent généralement à la suite d'une sortie d'un champ précédent ou avant une entrée dans un champ suivant. L'emploi de ce procédé culmine dans un plan vide, assez vaste (l'équipement d'un plan moyen), qui clôt une séquence dialoguée « normale » et qui nous montre un coin parfaitement neutre du décor pendant quelque trois minutes ! Pendant tout ce temps, un discret bruitage « off » évoque de vagues possibilités d'action hors champ, se résolvant enfin en un bruit d'usine qui amène la séquence suivante, laquelle se déroule dans un terrain vague, près de l'usine qui produit ce bruit. Or, ce plan étonnant met bien en évidence cette vérité fondamentale : plus le champ vide se prolonge, plus il se crée une tension entre l'espace de l'écran et l'espace-hors-champ, et plus cet espace-hors-champ prend de l'importance sur l'espace du cadre (dont l'intérêt s'épuisera d'autant plus rapidement qu'il sera plus simple, la limite, ici, étant l'écran blanc... ou noir). Et Ozu, tout au long de ce film et des films qui l'ont immédiatement suivi, s'est servi de cette tension comme d'un **paramètre variable** pour structurer son découpage, puisque la

durée des champs vides **varie**, de quelques vingt-quatrièmes de seconde à quelques secondes... Gamme réellement immense et parfaitement perceptible, pour l'œil entraîné (3).
L'autre réalisateur pour qui le champ vide, et donc l'espace-hors-champ qu'il met en jeu, ont une importance capitale, est Robert Bresson. Cela est surtout sensible dans « Un condamné à mort s'est échappé » et dans « Pickpocket ». Le plan du « Condamné à mort » où Fontaine va tuer la sentinelle est particulièrement frappant à cet égard. C'est un plan très rapproché qui nous montre d'abord Fontaine, de trois quarts dos, plaqué contre un mur tout près de l'angle derrière lequel nous savons que se trouve la sentinelle. Rassemblant son courage, Fontaine s'avance, sort du champ à droite pour y rentrer aussitôt dans un mouvement contournant, le retraverser et ressortir à droite derrière l'angle du mur. Le champ reste maintenant vide (et extrêmement neutre) un assez long moment pendant le meurtre présumé (nous n'entendons rien), puis Fontaine rentre à nouveau. Tout comme le plan où Muffat et Georges se croisent dans « Nana », il s'agit ici d'un plan qui met essentiellement en jeu l'espace « off », mais d'une façon complexe et « syncopée ». On a pu attribuer ce procédé et d'autres semblables à la pudeur de Bresson, mais depuis « Balthazar » nous savons qu'il n'est pas si pudique que cela, et nous avons toujours su que ce sont les fonctions plastiques qui comptent avant tout pour lui, ce dont témoigne précisément la structuration des entrées et sorties de ce plan.
Dans « Pickpocket », les champs vides jouent un rôle beaucoup plus systématique ; Bresson s'y livre à une véritable orchestration, répartissant rigoureusement l'apparition de tels moments, leurs durées et, par le son, l'étendue de l'espace « off » qu'ils concernent (on pense particulièrement aux plans où le pickpocket sort de sa chambre, puis du champ, dévalant longuement l'escalier en son « off »). D'une façon générale, il y a des cas (notamment dans le cinéma muet) où la simple durée d'un champ vide avant ou après une entrée ou sortie peut déterminer, **indépendamment du son**, l'étendue de la tranche d'espace qui joue dans tel ou tel cas, même si celle-ci est imaginaire ; il en va de même pour le regard d'un personnage dans le champ qui regarde un autre « off » (immobile ou en mouvement). Mais le son « off » fait **toujours** jouer l'espace « off », qu'il soit associé ou non à une des modalités spatiales décrites plus haut. Et lorsque le son joue seul (ambiance, musique ou voix « off » sans indication de direction), on peut dire qu'il met

1. Martin Lassalle dans « Pickpocket » de Robert Bresson.
2. Eiji Okada et Sachiko Hidari dans « Kanajo to Kare » : « Elle et Lui » de Susumu Hani.
3. « Ukigusa Monogatari » : « L'Histoire d'un acteur ambulant » de Yasujiro Ozu.

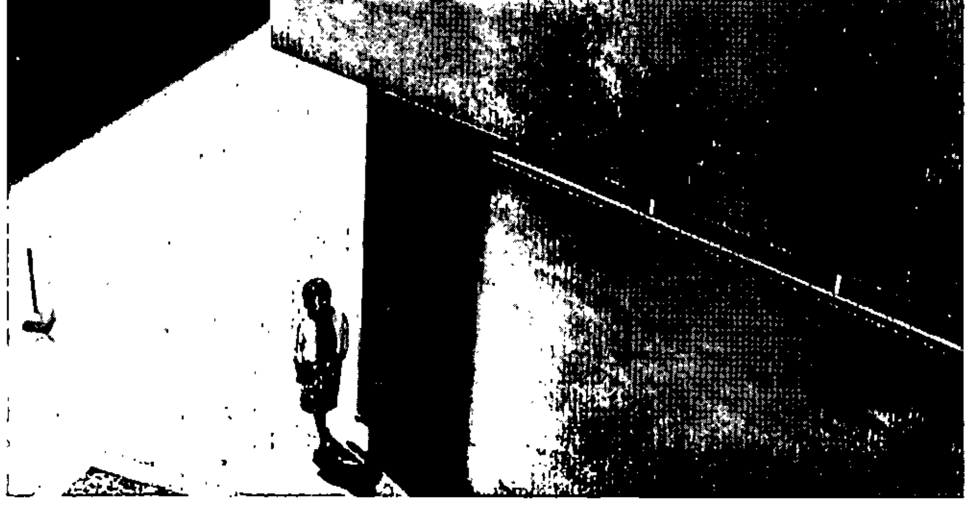

1


2


3

1. Jean Angelo
et Catherine Hessling
dans « Nana » de Jean Renoir.
2. Jeanne Moreau dans « La notte » de
Michelangelo Antonioni.

1



2

en jeu l'ensemble de l'espace ambiant, sans distinction de « tranche », mais qu'il y a des possibilités séduisantes de passage du non-directionnel au directionnel (ex. : musique apparemment « d'ambiance » se révélant être la radio des voisins de gauche, lorsque « elle » tape sur le mur, dans l'admirable « Elle et Lui » de Hani). Mais même lorsqu'il n'y a pas d'indication de direction (et déjà la stéréophonie peut nous l'apporter sur le plan strictement sonore) le son comporte toujours un paramètre « distance », par la présence du plan sonore, autre paramètre encore très peu exploité (voir cependant « Les Amants crucifiés » de Mizoguchi).

Donc, que ce soit par le son, par la durée du champ vide ou par le regard, il est également possible, non seulement de mettre en jeu à tour de rôle telle ou telle tranche d'espace, mais aussi d'en régler l'étendue imaginaire d'une façon indirecte mais fort précise (du moins en ce qui concerne « l'étalon » : on ne peut pas dire qu'un personnage « off » se trouve à dix mètres du bord du champ, mais on peut dire qu'il lui faut 4 secondes 20 images pour arriver jusqu'au bord du cadre, et c'est cela qui rend ce paramètre susceptible d'organisation).

Autre grand organisateur des entrées et sorties : Michelangelo Antonioni, surtout dans son premier film, celui qui demeure son chef-d'œuvre : « Chronique d'un amour ». Mais ici, pas de champs vides. On sait que ce film est découpé en quelques deux cents plans seulement, dont la plupart sont très longs et témoignent d'un degré d'élaboration plastique absolument sans pareil. Or, le principal facteur structural ici est l'entrée et sortie du champ, en tant que phénomène ponctuel surtout, mais qui fait jouer néanmoins d'une manière très complexe les parties limitrophes au cadre des six tranches spatiales (mais surtout celles de droite et de gauche). La séquence du bridge-party, composée de deux ou trois plans totalisant quelques trois minutes, est structurée d'une manière assez complexe par les entrées et sorties répétées de Clara, d'une part, et d'une petite dame ridicule portant son toutou dans les bras, d'autre part. Par le truchement des mouvements de caméra et des déplacements « off » des personnages, les entrées et sorties se font toujours à des moments et à des endroits inattendus. Par ailleurs, Antonioni prolonge souvent les sorties de champ par les regards, « animant » ainsi l'espace-hors-champ. C'est le cas surtout de l'admirable plan-séquence du pont (préparation du crime), sorte de grand panoramique circulaire, où les amants entrent et sortent à tour de rôle, lesquelles entrées et sorties, en

des grosseurs constamment variées, rythment d'une façon hallucinante la querelle qui les oppose... et les relie. Dans ses derniers films, par contre, Antonioni utilise assez systématiquement le champ vide, et ceci d'une façon qui rappelle quelque peu Bresson. Cependant, dans « La notte », il introduit à plusieurs reprises un procédé tout à fait original, par lequel l'échelle « réelle » du champ vide reste parfaitement indéterminée avant que l'entrée du personnage ne la définisse. Au moment où le mari rentre seul chez lui, nous voyons d'abord la surface d'un décor, accidentée mais sans aucune indication d'échelle, de telle sorte que l'entrée du personnage, sortant d'une porte d'ascenseur (qui n'était pas identifiable en tant que telle avant son ouverture) opère non seulement une modification dans la nature de l'espace hors champ (faisant intervenir d'une manière spécifique l'espace « derrière le décor ») mais aussi une modification de l'espace du champ lui-même, qui devient tout à coup beaucoup plus petit (et le plan plus « gros ») qu'il n'apparaissait lorsque le cadre était vide. Un peu plus tard, lorsque Mastroianni est étendu sur une banquette, attendant le retour de sa femme, il lève les yeux comme pour regarder devant lui et nous passons à une contre-plongée d'une surface carrelée. Le regard de Mastroianni suggère que cet élément d'échelle ambiguë fait partie du décor de son appartement très moderne... et pourtant, lorsque Jeanne Moreau entre dans ce nouveau cadre tout à fait en bas de l'image, elle est minuscule, et nous constatons alors qu'il s'agit de l'immense façade aveugle d'un building de plusieurs étages. Ces deux exemples d'une prise de conscience après le « raccord » de l'échelle véritable d'un plan peuvent être rapprochés des exemples de « raccords à appréhension décalée » cités dans notre premier article.

La troisième méthode dont s'était servie Renoir pour articuler les deux espaces entre eux consistait à couper un personnage par le bord du cadre. On s'en sert couramment aujourd'hui dans le procédé dit de l'amorce, et les Japonais, surtout, en ont tiré une partie compositionnelle (4) tout à fait admirable, s'inspirant évidemment des principes de leurs arts graphiques. Ceci est particulièrement frappant chez Kurosawa et Ichikawa.

VII

Nous avons gardé pour la fin de cette discussion le problème des mouvements d'appareil, car ceux-ci sont beaucoup plus réfractaires à l'analyse sous l'angle des « deux espaces » que ne l'est le plan fixe. Revenant à « Nana », nous avons dit qu'on n'y trouve qu'une demi-douzaine de mouvements de caméra, ce qui leur confère évidemment un caractère extrêmement privilégié. Cependant, il nous semble que deux seulement d'entre eux ont été pensés explicitement en fonction du rapport entre l'espace du champ et l'espace « off » (nous pensons au long travelling arrière qui, à partir des oreillers du lit (5), dévoile l'énorme boudoir de Nana, faisant jouer l'espace-hors-champ dans la mesure où la fonction du plan est précisément de nous le montrer..., et au plan qui nous montre d'abord les jambes puis, par pano bas-haut, le torse de Muffat au moment où il découvre le cadavre de Georges). Il est évident que n'importe quel mouvement d'appareil suscite des transformations d'espace-hors-champ en espace-du-champ et inversement. Cependant, ceci est loin d'être la raison d'être de tous les mouvements d'appareil. Souvent, le mouvement a pour but de créer un **plan fixe,** plastiquement parlant, autour d'un ou de plusieurs personnages en mouvement (citons, dans l' « Othello » de Welles, les longs travellings arrière qui précèdent Iago et Othello sur les remparts : ici, l'espace-hors-champ n'intervient qu'au moment où Iago devance Othello pour sortir du champ). C'est peut-être parce que les Russes, et notamment Dovjenko, sentaient cette multivalence des mouvements de caméra (nous n'avons cité que deux de leurs fonctions nombreuses) qu'ils les ont confinés, pour certains de leurs films, dans un rôle particulier. Dans « La Terre », les rares mouvements de caméra sont de légers recadrages qui nous montrent très explicitement un espace « off » très voisin du cadrage original. Et nous pensons que, s'il est effectivement possible d'établir une organisation rigoureusement dialectique entre l'espace-hors-champ et celui du champ, les mouvements de caméra devraient intervenir dans cette dialectique d'une manière analogue à la conception russe. Ce qui ne veut pas dire qu'ils devront être aussi rares qu'ils le sont dans « La Terre » (ou dans « Nana »), ni qu'ils devront toujours participer à cette dialectique (mais alors une autre dialectique se propose : entre les mouvements qui participeraient à celle des deux espaces... et ceux qui n'y participeraient pas).

VIII

On le voit, les possibilités d'articulation raisonnée, d'organisation structurale des rapports entre les deux espaces, à travers et par-delà la simple organisation rythmique des entrées et des sorties, déjà fort rare en elle-même, sont encore plus complexes que les possibilités d'organisation des raccords (d'autant plus que le raccord intervient ici également, à travers le rapport imaginaire-concret décrit plus haut), et notre analyse de ce grand paramètre n'est peut-être pas aussi exhaustive que celle que nous avons consacrée aux types de changements de plan. Mais l'organisation des deux espaces est également concevable selon ces mêmes principes « para-sériels » (répétition, alternance, élimination ou prolifération progressive, etc.). Certes, une telle organisation systématique et pleinement articulée à l'échelle du film est encore assez utopique, mais l'œuvre d'un Bresson ou d'un Antonioni montre, pensons-nous, qu'elle sortira un jour du domaine de la spéculation pure. — Noël BURCH. (A suivre.)

---

(1) Voir « Comment s'articule l'espace-temps », in « Cahiers » n° 188.

(2) Le champ vide a un curieux ancêtre précinématographique : un fragment dramatique de Baudelaire, dans lequel une importante partie de l'action se joue dans la coulisse, laissant la scène vide.

(3) Et pourquoi l'œil ne serait-il pas entraîné ? Pourquoi les cinéastes ne s'adresseraient-ils pas à une élite, tout comme les musiciens l'ont toujours fait dans leur temps ? Et nous entendons par élite des gens qui veulent se donner la peine de voir et revoir les films (beaucoup de films) comme l'on doit écouter et ré-écouter beaucoup de musique pour comprendre les derniers quatuors de Beethoven ou l'œuvre de Webern.

(4) Il y a des compositions de ce type (scènes d'amour dans « Hiroshima », « La Femme mariée ») qui mettent en jeu d'une façon minimale l'espace-hors-champ (mais qui le mettent néanmoins davantage en jeu que si les corps étaient entièrement contenus dans le cadre). D'ailleurs, on pourrait, par rapport à une situation semblable, imaginer une intensification ponctuelle de l'espace « off » si, à un moment donné, l'un de ces « fragments de sculpture » se mettait à bouger, sortant tout à fait du cadre, ou se faisant rejoindre par le reste du corps — encore une possibilité dialectique qui s'esquisse.

(5) Ces oreillers sont vus d'abord dans une vignette, qui s'élargit au moment où le travelling démarre. La vignette et l'iris, bien que peu employés de nos jours (voir cependant « Jules et Jim », « La Nuit du Chasseur »), constituent une façon très intéressante de rendre « off » une certaine partie de l'espace du champ : ce sont des procédés qui, dans l'optique dialectique que nous proposons, retrouveront peut-être la place qu'ils méritent.



MARINA VLADY, RAOUL J. LEVY ET ANNIE DUPEREY DANS « DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE ».



De trois films et d'une certaine parole

par André Téchiné

A propos de « La Musica », Marguerite Duras constatait : « Dans ce film tout arrive par la parole. » Dès les premiers plans cette fameuse parole apparait comme l'unique « recours ». Les personnages sont voués à la pratiquer et à ne pratiquer rien d'autre. Etrange fonction du verbe qui donne aux grands films d'aujourd'hui la seule dimension possible, chaque être n'ayant d'autre épaisseur que celle de sa propre langue. Il ne s'agit pas d'une parole identique se répercutant d'œuvre en œuvre selon un mode privilégié mais d'une parole mouvante, quotidienne ou précieuse, littéraire ou musicale, différemment employée chez Godard (« Deux ou trois choses que je sais d'elle »), Duras (« La Musica ») ou Bergman (« Persona »), mais chargée d'un égal et difficile pouvoir de révélation. Si bien qu'il semblerait que tout flashback, toute image au sens traditionnel du terme n'ait plus sa raison d'être. Car de tels procédés substitueraient au visage faisant naître les choses dont il parle une transposition illustrative risquant de restreindre tous les possibles engendrés par le souffle humain livrant des mots prêts à courir leur chance.

Dans le cinéma d'aujourd'hui, la voix commence à prendre un relief inconnu, à se faire entendre isolément, détruisant peu à peu le masque social dont elle provient pour atteindre une espèce de présence, d' « innocence » — dernier retranchement où la vie et la mort apparaissent intimes. Seule importe la résonance. Au lieu d'être fonctionnelle et directement tournée vers l'action, la parole semble de plus en plus profondément « consciente », élan aventureux et irréductible. Voici trois exemples venus de trois films récents. Cela ne signifie pas que les cinéastes suivent le même chemin mais qu'ils fournissent des réponses différentes à une préoccupation commune.

1) GODARD :
« DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. »

Dans « Deux ou trois choses », il y a d'abord des passants entrevus dans le flot discontinu de la foule, au hasard des rencontres. Godard leur laisse à pleine le temps de dire quelques mots, quelque chose, avant de passer à d'autres choses. Pour Marina Vlady il ne fait guère exception : elle reste seulement plus longtemps que les autres devant la caméra. Ces bribes, ces embryons de phrase sont lâchés tantôt brusquement et débités d'un seul jet, tantôt lentement et entrecoupés de silences extérieurs à toute volonté de ponctuation. En fait, Godard accule les gens à la parole en les coinçant devant des parois souvent murales, parfois monochromes, sans leur laisser d'échappatoire. Le geste lui-même est suspecté. Seul le battement des paupières, le mouvement des lèvres, la direction du regard peuvent encore guider, mais faiblement, moins pour nous éclairer que pour nous perdre. Le refus du faux-semblant en ce qu'il contient d'efficace et d'ornemental aboutit à la pure et simple « citation ».
Non pas la spirituo-neutralité bressonnienne mais la nudité. Car on dirait que Godard confronte le visage, élément humain bien vivant, au langage — élément conceptuel, abstrait. Et la parole devient le court-circuit, le véhicule, le point d'interférence. Elle rend la pensée concrète, lui insuffle au sens propre une force instantanée. Les mots écrits possèdent un caractère invulnérable, une sorte de pesanteur rassurante, figée. Les mots prononcés, au contraire, sont échappés, suspendus, en proie à des craquements de toute nature, à d'incessantes redites, à d'imprévisibles ruptures, en marge de toute convention syntaxique. Quand ils ne servent plus à une appropriation immédiate ou plus exactement à une investigation directe du réel, les mots se trouvent mystérieusement exposés à l'écriture. Ecriture à partir de laquelle une voix nouvelle peut naître et se propager, comme en pleine lumière. Cette voix aux multiples visages — une pros-



1. LIV ULLMANN DANS « PERSONA » 2. JULIE DASSIN DANS « LA MUSICA ».

tituée, un client, une manucure, une coiffeuse — va et vient, évitant aussi bien l'immobilité du texte que la vanité du bavardage. Elle est chez Godard le poignant et insurmontable désir de retenir ce moment privilégié où une physionomie, une « apparence » s'accorde avec un système de signes.

A cette parole qu'on peut qualifier d'inhérente puisqu'elle fut captée à l'instant du tournage vient s'ajouter une autre parole tout à fait arbitraire, sans visage et privée de support concret. Elle retentit sur des plans muets et il semblerait que le film eût été autre mais possible sans elle. C'est la raison qui donne au commentaire cette tonalité impérative où, sans recourir à l'emploi de la deuxième personne, l'ordre est donné et établi ou plutôt le désordre constaté. Car il semblerait que la voix chuchotante de Godard s'efforce de lutter contre l'absence même du visage qui la parle, contre cet artifice de récupération qu'implique le commentaire traditionnel. Elle est d'autant plus émouvante qu'elle n'est plus en représentation mais en critique, en développement, en variations inattendues. Elle devient le double du film, son fantôme, et dans un même temps sa pulsation, sa nécessité.

2) DURAS : « LA MUSICA »

L'univers de Duras est celui du vide à combler. A la nudité incisive de Godard s'opposent ici des zones d'ombres flottantes. Le dialogue — plutôt les monologues — obéissent à l'unique intention de faire naitre un monde, de faire surgir quelque chose. Le mot durasien est le seul projet possible pour continuer de durer, c'est-à-dire pour introduire une liaison, une transition ou une rupture entre un moment et un autre. Dans un temps et une lumière « uniformément décolorés », la parole à grand peine souvent et souvent par le biais de l'alcool reste le seul courant susceptible de perturber, d'animer, de provoquer, ultime symptôme de survivance. Aussi les personnages se raccrochent-ils désespérément à cette énergie encore capable de les mouvoir et de les éprouver. Mais cette parole ne fait qu'abstraire davantage l'alentour.

Devant l'importance qu'elle prend, les décors ou autres éléments accessoires se trouvent du même coup plus profondément effacés, on pourrait dire « dispensés ». Cette progressive disparition du lieu aboutit à une interchangeabilité locale. L'hôtel caractérise cette dépersonnalisation : on retrouve le même à Hiroshima, dans une petite ville d'Espagne ou du bassin parisien. En favorisant l'imprévu, un tel endroit ouvre à la parole toutes les perspectives. Les personnes qui se rencontrent ne connaissent rien les unes des autres (ou bien le temps les a séparées et les retrouve étrangères, ce qui revient au même) : une sorte de réalité hasardeuse et cohérente peut jaillir par les mots. Mais cette vertu dynamique et génératrice de la parole n'échappe pas à la dérision qui la guette. Aucune vérification, aucune application concrète ne peut s'en dégager. Cette parole créatrice comporte sa propre négation. Elle est vouée à entrevoir un monde et à se refermer sur lui. Elle témoigne d'une irrémédiable impuissance, et il lui arrive de dévorer les personnages qui s'imaginent éclaircir les choses. On ne se trouve pas par la parole, elle n'est d'aucun secours.

L'acharnement pour parvenir au mot juste reste purement ludique, aussi exigeant qu'il soit, puisqu'il vise à outrepasser l'imaginaire selon un processus spécifiquement magique. Cette magie verbale atteint sont point culminant dans le procédé d'incantation, constante inévitable du langage durasien. Par la parole, le phénomène le plus ordinaire — celui de la perception par exemple — se trouve ici brusquement chargé d'une force démesurée.

Le fait de constater un simple changement de température se colore d'intimes répercussions, charrie des obsessions et stimule des analogies. Parce que déjà le choix d'un vocabulaire — aussi simple soit-il —, doublé de son retentissement sonore, tient du « miracle », implique « l'étonnement de dire » : d'arriver à peupler le silence par la voix et les mots, mais en même temps de vouloir que cet acte parlé éclate, « porte » (comme on le dit justement d'une certaine puissance vocale). Et c'est là que prend racine l'effort vers la persuasion poussant les personnages à s'accrocher aux mots et à s'enfoncer en eux plus avant. Mais la vanité d'une telle épreuve ne tarde pas à transparaitre par le langage même, par son caractère mécanique, systématique, par l'inconséquence finale de ses vertus allusives se contentant d'instaurer et de prolonger « l'illusoire ». Cet illusoire durasien peut être la préservation d'une chaleur connue et oubliée (duo Seyrig - Hossein) ou la prescience d'une intimité attendue en vain (duo Dassin - Hossein). Et cette précieuse parole de l'illusion est évocation sonore où la vie semblerait prendre vie en restant cependant lointaine, engloutie et comme introuvable, mais révélée telle quelle l'espace d'une nuit ou d'un après-midi.

3) BERGMAN : « PERSONA »

Chez Bergman, ce n'est plus l'absence mais un silence oppressant qui force à parler. Non plus un univers de nuances, de demi-teintes, où toute matière s'estompe, mais un arrière-monde menaçant, grouillant d'éléments informes s'entredévorant. Chez Duras, les personnages tendaient vers le mot comme vers le salut. Ici le mot provient des affrontements secrets, des descentes lointaines. Quand il émerge, il semble remonter de quelque insondable profondeur, empreint d'une opacité résistante. L'espace bergmanien est celui de la terreur muette : attitude invraisemblablement hiératique du bonze dévoré par les flammes, photo fixe d'un enfant levant les bras. Les scènes silencieuses de « Persona » sont excessivement dramatisées, décisives : l'errance nocturne où l'emprise sexuelle s'avoue, le tesson de bouteille placé en évidence pour provoquer la blessure, la lecture de la lettre tandis que la pluie ruisselle sur la vitre de l'auto. La parole permet une éventuelle délivrance, mais une aléatoire libération. Elle est fantasmagorique, écrasée par la profusion des sollicitations obsessionnelles. Les personnages la pratiquent ici dans un but apparemment thérapeutique, finalement contagieux et maléfique. De sorte que se fait jour peu à peu une mystérieuse symbolique du verbe, de ses métamorphoses et de ses sortilèges : association du sang et des mots, dialectique de l'épanchement et de l'absorption.

Comme si Elizabeth Vogler — actrice ayant perdu la parole — avait besoin des confessions et des interminables déclarations de l'infirmière pour se nourrir et pour subsister, isolée dans un effrayant mutisme et rivée sur sa proie affolée. Les fantasmes sortent alors de la nuit individuelle où ils baignaient pour devenir masque commun, non seulement partage mais échange et remplacement. Comme si les ramifications inextricables des êtres les confondaient les uns aux autres plus qu'ils ne les unissaient ou les différenciaient, déterminant le visage d'une commune folie. La parole unique est le délire, non pas l'artifice farfelu mais le délire morbide, l'agonie. C'est-à-dire une parole emmêlée, saturée d'images empruntées à l'imagination et à la mémoire, n'opérant plus la part des choses, laissée à la dérive. Les somnambules bergmaniens sur leur lit d'hôpital articulent fébrilement les phrases qui font basculer les époques et renouent avec la préhistoire inchangée de la détresse : le bord de mer ou la clinique dressent le bilan du même naufrage. A n'importe quelle heure du jour la nuit reste entière. Il se trouve que les sorcelleries nordiques ont changé d'arsenal : le visage humain a remplacé le grotesque vampire et notre peur n'a cessé de grandir.

La citation godardienne, l'illusion durasienne et la fantasmagorie bergmanienne ne se posent pas comme des limites ou des compartiments distincts de la parole cinématographique. Qu'elle prenne un pouvoir démystificateur, incantatoire ou symbolique, la parole dépasse la restriction des significations qu'elle amorce. Il se trouve simplement qu'en voyant quelqu'un parler interminablement, diversement — Gertrud, Juliette, Elle, Alma —, l'impression que quelque chose commençait s'est peu à peu précisée, comme si le cinéma parlant avait transformé une parole donnée en une parole acquise. André TECHINE.

Entretien avec Ruy Guerra

par Jean-André Fieschi et Jean Narboni



Ruy Guerra.

Il fut le grand absent de la table ronde du Cinema Novo (« Cahiers », nº 176). Absence, abstention plutôt, sur laquelle il s'explique un peu plus loin dans notre entretien. Déjà connu de nous cependant par « Os Cafajestes » sorti à la sauvette... au Midi-Minuit. A propos de son second long métrage, « Os Fuzis », dont il disait qu'il avait influencé le tempo de « L'Homme au crâne rasé », André Delvaux, pourtant peu enclin aux formules péremptoires, déclarait à Pesaro : « C'est une des œuvres les plus mûres que j'aie vues. Je serais tenté de dire que c'est le meilleur film d'Eisenstein... ».
Sur ce film, noire explosion lyrique, poème du torride, marqué aux fers de la faim et de la misère, chant d'une terre que craquèlent le manque et la sécheresse, nous aurons l'occasion de revenir bientôt plus largement. Page 51, le Petit Littré donne comme exemple d'allitération (notons que le titre « Os Fuzis » joue, lui, habilement de la rhétorique, — par lequel il faut entendre aussi bien les armes dans leur matérialité que les soldats qui en détiennent les pouvoirs) : « Qui terre a, guerre a ». — J. N.

Cahiers Vous êtes né dans la colonie portugaise du Mozambique en 1931. Comment et quand êtes-vous allé au Brésil ?
Ruy Guerra Je n'y suis allé qu'en 1958 après avoir fait mes études ici à l'I.D.H.E.C. de 52 à 54. J'avais fait auparavant au Mozambique quelques courts métrages en huit et seize millimètres et comme il n'y a pas là-bas de production cinématographique, je suis venu à Paris. J'ai été assistant de Rouquier pour « S.O.S. Noronha » et surtout acteur. J'ai également été assistant-stagiaire de Delannoy, alors que j'étais encore à l'I.D.H.E.C., et assistant-opérateur d'un court métrage.
Cahiers Aviez-vous vu beaucoup de films à l'époque ?
Guerra Très peu de films français et de films italiens. Mais en revanche, beaucoup de films américains et presque tous les films anglais.
Cahiers Est-ce que certains films vous ont plus particulièrement donné envie de faire du cinéma ?
Guerra C'est toujours très difficile de dissocier les éléments qui peuvent vous donner envie de faire quelque chose. Cependant, certains films m'ont alors beaucoup frappé, en particulier ceux du néo-réalisme italien et certains films américains. Je n'aimais pas beaucoup, par contre, le cinéma anglais.
Cahiers Noël Burch, qui était à la même promotion I.D.H.E.C. que vous, nous a dit que vous aviez alors réalisé un film qui l'avait beacoup frappé, et dans lequel on trouvait déjà presque tous les thèmes de vos deux longs métrages.
Guerra C'est vrai. J'ai d'ailleurs retourné dans « Les Fusils » un petit morceau du film qui m'intéressait. Les militaires et l'anthropophagie m'intéressent, deux thèmes qui vont bien ensemble. J'avais fait à l'I.D.H.E.C. une adaptation d'un roman de Elio Vittorini, « Les Hommes et les autres ». Bien sûr, en dix minutes, je ne pouvais pas rendre toute l'ambiance de la Résistance italienne, et j'ai filmé une scène où je pensais pouvoir rendre le climat de violence propre à la guerre. C'étaient des soldats qui gardaient des otages, il y avait des morts, et on voyait les soldats manger, parler de choses anodines, de leurs histoires d'amour, pendant que les gens les regardent.
Cahiers C'est vous-même qui aviez fait les décors...
Guerra Oui, c'était un film que j'avais beaucoup travaillé. A cette époque je pensais qu'il fallait tout prévoir, élaborer, organiser de près. J'avais dessiné chaque plan, le trajet des travellings, les déplacements de personnages. Tout le film était sur le papier avant le tournage. Je crois que ça se voyait un peu d'ailleurs, et que le film avait perdu en spontanéité. J'ai beaucoup évolué depuis, et je crois que ce qu'il faut, c'est penser le film fortement et longtemps, avant, mais qu'il n'est pas nécessaire de le dessiner.
Le film avait deux parties : dans la première, on présentait les otages et les soldats. Il y avait un dialogue entre eux, et, à un moment, dans la foule, quelqu'un traitait les soldats d'anthropophages. L'officier se levait, interrogeait les gens pour savoir qui avait crié cela. Seulement, à l'époque, on n'avait pas la possibilité de faire de mixage, il fallait choisir entre dialogue, commentaire et musique, et comme je pensais que l'impression de violence ne dépendait pas tellement du dialogue, je l'ai finalementt supprimé et remplacé par un solo de batterie. On voyait donc les

soldats parler sans entendre le son, avec tout autour les otages couverts de sang. A cause de ça, j'ai eu pas mal de problèmes à l'I.D.H.E.C., où on n'appréciait pas du tout ce côté sanguinaire. Par contre, la seconde partie du film, elle, était entièrement dialoguée, à l'exception d'un ou deux plans, pendant lesquels on entendait une musique brésilienne jouée à l'accordéon. Le film s'appelait « Quand le soleil dort », il était un peu dans la tradition néo-réaliste.

Cahiers Comment avez-vous émigré au Brésil ?

Guerra Je suis resté à Paris de 52 à 58. En fait, je n'étais pas toujours là, j'ai vécu un peu en Espagne, un peu en Grèce, mais mon pied-à-terre était Paris. Je pensais faire un film. Pendant que j'étais sur le tournage de « S.O.S. Noronha », on m'avait proposé d'écrire l'adaptation d'une nouvelle, « Joana », que j'avais écrite avec Pierre Pelegri,


« Os Cafajestes » : Jece Valadao, Norma Benguell.

pour le Brésil, et, un peu plus tard, d'en faire moi-même la mise en scène. Quelques mois plus tôt au cours d'un voyage en Grèce, j'avais trouvé un producteur pour « Les Fusils », auxquels je pensais déjà. Mais à l'époque, la pré-censure en Grèce ne m'a pas accordé d'autorisation. C'était le moment des élections de Karamanlis. Comme je suis têtu et que je tenais au film, j'ai insisté jusqu'au moment où on me l'a accordée. Seulement, il devait se passer en hiver, et c'était trop tard. Il me fallait attendre une année. De plus les déboires avec la censure avaient un peu refroidi mon producteur. C'est à ce moment-là qu'on m'a proposé la réalisation d'un film au Brésil et je suis parti le faire. Je ne l'ai d'ailleurs jamais fait. Mais, de toute façon, le Brésil m'intéressait. En tant que Mozambiquais, j'étais beaucoup plus conditionné par ce pays que par le Portugal, à cause de choses comme la littérature, le problème noir, etc. Le Mozambique c'est un petit Brésil : depuis toujours, je connaissais la littérature du pays, j'avais des affinités avec lui. Dans mon voyage au Brésil, il y avait donc le mélange d'un concours de circonstances et de ma volonté propre.

Cahiers Vous aviez alors toujours en tête de faire « Les Fusils » à cette époque ?

Guerra Un certain temps, j'ai abandonné l'idée de le faire. C'était un film mythique, du moins le projet que j'en avais alors. Les armes y avaient une valeur de mythe. C'était fait pour se passer en Espagne, ou en Grèce, chez des gens qui depuis plusieurs années n'avaient pas vu d'armes. Elles devaient avoir à la fois de la beauté et une valeur de frappe, symboliser la force, le mystère, l'inaccessible. Au Brésil, cela ne jouait pas, les armes font partie du quotidien. N'importe qui a un petit revolver à la ceinture, en ville ou à l'intérieur. De plus, comme je vous l'ai dit, c'était un film d'hiver. La condition dramatique, c'était celle de gens qu'on a privés d'armes, à qui on les a confisquées à cause des révoltes, et qui en demandaient pour se protéger des loups qui descendent de la montagne pendant l'hiver. Tout cela était impensable au Brésil, et j'ai un peu renoncé au film. C'est uniquement après « Os Cafajestes » que j'y ai repensé, en transformant les données premières. Des soldats, donc des gens armés, venaient protéger des villageois contre les loups. Et comme pendant cet hiver, les loups ne descendaient pas, il commençait à se créer une espèce de mythe chez les soldats, la même fascination des loups que celle qu'éprouvaient les villageois pour les armes. Les soldats en venaient à prendre peur eux-mêmes, à craindre ces gens dont ils ne comprenaient pas les réactions. Il se créait des rapports troubles en eux, alimentés par une façon différente de réagir aux mêmes choses. J'ai un peu gardé ça dans le film que j'ai fait, mais atténué.

Cahiers Dans quelles circonstances avez-vous fait « Os Cafajestes », avant « Les Fusils » ?

Guerra Quand je n'ai pas pu faire le film pour lequel j'étais allé au Brésil, je me suis trouvé sans billet pour rentrer en France, et j'ai pensé à travailler sur place. A cette époque, le cinéma brésilien était un cinéma de basse comédie. On ne pouvait même pas proposer un film policier correct aux producteurs, ils ne marchaient pas. C'étaient partout des « comiques », même pas visuels, des films bavards, des numéros de cabaret. Un jour, j'ai rencontré Miguel Torres qui avait écrit un très beau scénario sur les Cangaceiros, et qui l'avait cédé à quelqu'un, Aurelio Texeira, pour le réaliser, n'ayant pas de producteur. Ce type était prêt à travailler avec moi, pour faire un petit film pas cher. J'ai cherché une histoire, et avec un acteur brésilien on a créé une sorte de coopérative. Le devis s'élevait à six millions de cruzeiros. Il fallait peu de figuration, de décors, d'acteurs et le moins possible d'impondérables. L'histoire est née ainsi, sous des contraintes de production. La situation dramatique, le scénario, est pour ainsi dire venu du contexte économique. Il y a eu dans l'histoire trois acteurs d'abord, puis un quatrième, puis une voiture pour sortir de Rio. Pendant deux mois, l'histoire a évolué, nous l'avons écrite et récrite.

Cahiers Les acteurs étaient-ils connus à l'époque, par exemple Norma Benguell ?

Guerra. Non. Norma Benguell avait joué deux ou trois fois au cinéma, dans des films très mauvais, où elle était censée plagier Brigitte Bardot. Moi,


« Os Cafajestes » : Jece Valadao, Norma Benguell.

j'estimais qu'elle pouvait être très bien, mais personne n'y croyait, du moins comme actrice. Aujourd'hui, elle est devenue un nom du cinéma brésilien.

Cahiers Est-ce que déjà, au moment où vous tourniez « Os Cafajestes », il y avait l'amorce de ce qu'a été le « Cinema Novo » ?

Guerra Glauber Rocha tournait à ce moment « Barravento », son premier film. C'est à Bahia qu'on commençait un peu à faire un cinéma qui sorte des comédies ou des policiers médiocres alors courants à Rio, si l'on excepte les films de Dos Santos. Mais ces films ne quittaient jamais Bahia. Quand « Os Cafajestes » est sorti, c'était le premier film différent des films bassement commerciaux. Il a fait beaucoup de bruit à tous les points de vue, non seulement commercialement, mais en attirant l'attention sur le cinéma brésilien. L'Eglise, l'Armée, la Police sont intervenues tour à tour. Tous les critiques, même ceux ne l'ayant pas aimé, ont reconnu qu'il marquait un tournant, ou plutôt un début dans le cinéma national. C'est le premier film à propos duquel on a employé l'expression « Cinema Novo ».

Cahiers Ce qui est curieux, c'est qu'à Paris le film est sorti au Midi-Minuit, avec l'étiquette apposée aux films habituels à ce cinéma. C'est un peu par hasard qu'il a été remarqué.

Guerra Alors qu'au Brésil, par contre, on l'a vu tout de suite avec références et « lettres de noblesse ». Les gens allaient le voir en sachant d'avance que ce n'était pas un film commercial ou « érotique », et ceux qui ne le savaient pas et s'y rendaient comme au Midi-Minuit ont été drôlement déçus. C'était considéré comme un film « artistique »,

bien que je déteste ce mot.

Cahiers Walter Hugo Khouri nous a dit une fois à Cannes qu'il avait pris la défense du film dans un journal et qu'il s'était mis mal avec certains cinéastes brésiliens à cause de cela...

Guerra C'est vrai, les critiques ont été quand même très partagés. Le film existait comme « événement », mais il a été aussi fortement attaqué comme tel. L'Eglise, les Ligues de bonnes femmes lui sont tombées dessus. Je suis le seul cinéaste brésilien à ne pas pouvoir par exemple me montrer à la faculté catholique de Droit. J'étais le représentant d'une morale que pas mal de gens réprouvent violemment.
Dans certains journaux, des critiques ont demandé l'intervention des forces armées. Le film a été retiré de l'affiche au bout de dix jours, et c'est seulement depuis qu'il y a un nouveau gouverneur à Rio qu'il peut être normalement programmé. Il y a un an encore, des femmes ont fait des marches dans les rues en protestant contre Norma Benguell, qui devait tourner un film à Minas Gerais, endroit hautement réactionnaire.


« Os Fuzis » : Maria Gladys et Nelson Xavier.

Khouri, lui, est de Sao Paulo, et depuis toujours il existe une vieille rivalité entre cette ville et Rio en ce qui concerne le cinéma. C'est à Sao Paulo que naissaient les premiers mouvements opposés au cinéma commercial de Rio. Beaucoup de gens là-bas, ne voulaient pas admettre mon film parce que c'était admettre l'existence de Rio dans le panorama cinématographique du pays. Khouri s'est donc crée pas mal d'ennuis à cause de son attitude. Il ne voyait pas dans « Os Cafajestes » un film fait dans le but de provoquer le cinéma de Sao Paulo, comme on le prétendait, et il l'a défendu.

Cahiers Quand on envisage le cinéma brésilien, et même parfois quand on parle avec des représentants du « Cinema Novo », on a l'impression qu'il existe là-bas des groupes, des rivalités, et pas mal de terrorisme. Vous, par exemple, vous paraissez un peu tenu à l'écart des autres...

Guerra Au départ, j'appartenais tout à fait au groupe, j'étais même dans le noyau de gens qui ont contribué à le fonder. Au moment des « Cafajestes », Glauber Rocha qui était à Bahia est venu à Rio, des tas de projets ont commencé à naître, nous travaillions tous ensemble...
Il y avait Carlos Diegues, Leon Hirszman, les gens du Centre Populaire de culture. Quant à Nelson Pereira dos Santos, lui, il avait déjà réalisé des films, mais il était avec nous. A Sao Paulo, il y avait Anselmo Duarte, et Khouri qui sont toujours restés à part. C'est seulement quand je suis rentré du tournage des « Fusils » que se sont posés de petits problèmes. Je sentais que quelque chose n'allait plus, sans m'expliquer quoi. De petites rivalités individuelles ont commencé à jouer, des ragots ont été colportés à l'un et à l'autre, mais toujours à l'échelle individuelle, du moins à ce moment-là. C'est un peu après que les choses ont cassé nettement. Carlos Lacerda, qui était gouverneur à l'époque, a décrété une loi d'aide pour le cinéma. De façon très subtile et intelligente, car la loi était finalement très discrétionnaire et fasciste au fond. Elle était exactement celle du cinéma espagnol. Pour se rallier les cinéastes brésiliens, il a commencé à distribuer des prix en espèces aux uns et aux autres, mais le principe restait très faux. Tout le monde maintenant s'en est rendu compte, mais j'avais tout de suite tiqué. Ce que nous voulions, c'était « l'additionnel », c'est-à-dire un pourcentage sur les recettes, pas cette libéralité arbitraire. Alors, et immédiatement, j'ai eu tout le monde contre moi. Le seul avec qui je gardais des contacts amicaux était Leon Hirszman. Je suis devenu un peu l'homme à abattre. Le jour où j'ai présenté « Les Fusils » à une séance spéciale, les gens de la « gauche pensante » du cinéma et du théâtre, exception faite de ceux du groupe théâtral de Sao Paulo, m'ont violemment attaqué. A partir de là, tout a été fini. Et quand les gens du groupe, qui sont très actifs, et là je les approuve totalement, se manifestent d'une façon ou d'une autre — conférences, interviews, tables rondes — tout le monde est là, même ceux qui n'ont encore pas fait de films, sauf moi. Ce qui ne les empêche pas de venir me faire toujours de grandes déclarations d'amour et de fidélité, d'essayer de m'amadouer, et de me reprocher « mon » attitude. Qu'ils aient leur avis, c'est leur droit, mais je trouve répugnant ce genre d'attitude. Chaque fois que je quitte le Brésil, on se précipite vers moi en me demandant si je pars pour de bon. Ils en ont très envie.

Cahiers Que s'est-il passé au moment de la Table Ronde (in « Cahiers » n° 176), à laquelle vous n'avez pas participé ?

Guerra Marcorelles m'en avait parlé, mais je n'ai pas voulu y aller. Elles se passait chez Saraceni et je savais comment les choses allaient tourner. Toute la petite cuisine est à usage purement intérieur. Tout ce que j'aurais pu dire


« Os Fuzis » : Maria Gladys et Nelson Xavier.

aurait été gommé, et je ne voyais pas l'intérêt d'y aller.

Cahiers Quels sont les films du groupe que vous trouvez intéressants ?

Guerra Le film de Glauber Rocha « Le Dieu noir et le diable blond » me parait être le meilleur. Glauber est un type très bien, mais il se laisse influencer par ceux qui créent autour de lui le mythe du « génie ». « Vidas Secas » aussi est un très bon film, et Nelson est un type très honnête. Toujours en marge des différends. Hirszman est très intelligent, direct, mais je n'aime pas beaucoup « La Morte ».

Cahiers Quelles ont été les réactions devant votre deuxième film, « Les Fusils » ?

Guerra Il y a d'abord eu la séance spéciale dont je vous ai parlé, où le film a été démoli, sauf par le critique Alex Viany, puis il est sorti, mais coupé. J'avais un accord avec le producteur, selon lequel il pouvait faire ce qu'il voulait du film au Brésil, à condition que je ne le signe pas. La plupart des critiques en ont profité pour se refuser à parler d'un film non signé. Dans l'ensemble, il est passé inaperçu. Par contre, à Sao Paulo, je l'ai projeté devant des étudiants et à la Cinémathèque, et ils l'ont beaucoup aimé.

Cahiers Comment en est-il venu à représenter le Brésil au Festival de Berlin en 1963, où Doniol-Valcroze l'avait vu et aimé (cf. « Cahiers », n° 158) ?

Guerra C'est le parfait exemple de contradiction brésilienne. Le film avait pris beaucoup de retard dans son montage ; il y a peu de salles et Glauber devait finir le sien. Il était prêt au moment où le coup d'Etat a eu lieu. Avant cela son scénario avait été très attaqué, on lui reprochait d'être réactionnaire parce qu'il s'en prenait à une armée qui était censée être celle de la légalité. Quand le coup d'Etat s'est fait, la Commission de Sélection, dont les membres n'ont pas été changés tout de suite, l'a vite choisi pour Berlin. Sur ce, le Comité de sécurité a demandé à le voir, parce que le bruit avait couru qu'à Cannes des cinéastes

brésiliens avaient pris position contre le gouvernement nouveau. Dorénavant tous les films devant représenter le Brésil devaient être vus par ce Comité. Et le plus drôle, c'est qu'à la fin de la projection, un général s'est levé en disant : « Ça, c'est un film de mâle ! » Là-dessus, les autres n'ont pas voulu jouer les femelles, et le film est passé comme ça. Il a été le premier film à représenter le gouvernement après le coup d'Etat, et à Berlin, les gens ne comprenaient pas très bien ce qui se passait, puisque le film est nettement antimilitariste. Comme il a eu un prix à Berlin, la censure à son retour n'a pas osé l'interdire, et il est passé comme ça, avec les coupures du producteur.

Cahiers Est-ce que « Os Cafajestes » est un film auquel vous tenez maintenant ?

Guerra Je tiens à beaucoup de choses dans ce film. Une certaine liberté dans l'exposé des faits, certains moments, et aussi le refus de prise de position sur le récit et les personnages. Les personnages ne tentent jamais d'expliquer l'action, et si des choses semblent obscures aux spectateurs, c'est parce que la vie l'est aussi. Le film était très organisé, très construit, mais je me suis efforcé de dissimuler la colonne vertébrale, la ligne dramatique, de rendre les choses de manière sensorielle. Les choses tues sont tues aussi au niveau de la conscience des personnages, et le film reste volontairement à ce niveau, pas à celui d'une compréhension plus vaste par le public.

Cahiers La scène de la voiture sur la plage et celle du fortin représentent assez bien deux tendances de votre style, sensibles aussi bien dans « Les Fusils ». D'un côté, quelque chose de rageur, de frénétique, de violent, de l'autre, un étirement de la durée, un laisser-aller dans le temps où rien ne semble se passer...

Guerra Je me soumets toujours aux mouvements des personnages, à leur état d'esprit du moment, et aux situations où ils se trouvent, et qu'eux-mêmes modifient à leur gré. Je les laisse aller, je me soumets à eux, sans rien couper, masquer, sans ellipse. L'excès ou le vide apparent s'imposent d'eux-mêmes. Je refuse les constructions dramatiques où tout est utile à l'action et à sa progression, où tout tend à la faire avancer. Tout tient à la durée et aux rapports entre les personnages, et ils leur faut le temps de se créer, ou de ne pas se créer. La chose dont j'ai le plus horreur est l'ellipse systématique. C'est dans le temps de l'ellipse que les choses et leur évolution me semblent les plus intéressantes. J'essaye de refuser l'utilitarisme au profit de l'action.

Cahiers Ce qui nous a frappé aussi dans vos films, c'est une sorte de justesse documentaire sur la réalité du Brésil.

Guerra Dans une certaine mesure, on ne peut faire que du documentaire, même si c'est le documentaire d'une fiction. Dans « Os Cafajestes », par exemple, avec Miguel Torres, j'ai beaucoup travaillé le langage, le rendu d'un argot très particulier aux jeunes de Rio. Dans la scène d'amour des « Fusils », les murs, leur couleur, leur matière, sont aussi importants que les personnages et leurs actes. Les gens du village sont inséparables du lieu où ils vivent, la nature de leurs habitations les oppose aux soldats au même titre que des conflits apparemment plus importants.

Cahiers En voyant « Les Fusils », on se



« Os Fuzis » : Mauricio Loyola.

rend compte que le film comporte plusieurs niveaux : le documentaire, sur lequel se greffe une fiction, et, englobant le tout, une sorte de vaste parabole, comme une dimension mythologique...

Guerra C'est vrai, alors que « Os Cafajestes » pouvaient se lire sur un seul plan. Mon second film a été très difficile à écrire. Au départ, ce qui m'intéressait, c'était de poser le problème de toute une région, de l'état d'esprit des habitants, représentatif de cette région, mais dont eux-mêmes ne seraient pas conscients. Il fallait poser d'abord la région de façon très documentaire, trier les groupes humains, car les mentalités collectives n'excluent pas l'existence de divergences profondes, exposer les mythes de chacun de ces groupes. Je ne voulais pas exposer cela de façon linéaire ou statique, ou définitive. Les gens et les groupes changent, et je voulais montrer cela de façon vivante, pas imposée artificiellement par une idée préalable que j'aurais eue de cette évolution. J'étais également intéressé par ce que la situation avait de profondément absurde. Tout ce que les gens auraient pu faire, les villageois, les soldats ou le chauffeur du camion, ne pouvait pas modifier la situation véritablement. Leurs actes, si sincères, si excessifs soient-ils, ne modifient pas les données profondes du problème. Si à la fin, les villageois s'étaient emparés de la nourriture, cela n'aurait pas changé grand'chose pour l'avenir de leur situation matérielle, mais aurait révélé un nouvel état d'esprit. Seulement, cela, c'était le point de départ d'un autre film...

Cahiers C'est un peu ce qu'on trouve dans les films de Buñuel où une action sincère et altruiste, si elle reste limitée, ne peut que transitoirement et localement arranger les choses, sans avoir de grande portée définitive...

Guerra Exactement. C'est pour cela qu'il faut toujours inscrire les actions que l'on décrit dans un grand cercle qui les englobe et les dépasse.

Cahiers Justement, dans « Les Fusils », on a l'impression d'un film en vase clos mais sur une grande surface.

Guerra Tout à fait. C'est encore plus oppressant sur tout le territoire d'une région, de sentir que le cercle est cependant très limité, et partie infime d'un problème plus vaste, celui du féodalisme, de l'isolement, de la faim... Un étouffement à l'air libre. Pour cela, il fallait laisser avancer l'action dans les sens les plus divers, ne pas l'infléchir, ne pas adopter un point de vue immuable et dirigé, donc forcément étroit sur les choses.

Cahiers Votre film semble renvoyer à toute une série de mythes, de traditions. Parler de symbolisme par exemple à propos de la séquence du bœuf est simpliste, on a l'impression que les choses sont plus profondes, plus enracinées dans le passé et les traditions du Brésil...

Guerra L'histoire que raconte « Les Fusils » est un peu ce qui était arrivé, mais à une échelle infiniment plus vaste, à Canudos. C'était une république indépendante qui s'est formée au début du siècle, où les mendiants, les misérables se sont ralliés autour d'une sorte de guide spirituel, Le Conseilhero. Ils ont établi des lois, un mode de vie, une autonomie. La république de Canudos est devenue tellement gênante que le gouvernement y a envoyé plusieurs expéditions pour la détruire. Les habitants ont chaque fois refusé de se soumettre, ils ont résisté et décimé plusieurs expéditions militaires, même celle que commandait le plus fameux général du pays, Moreira Cesar. La troupe a été défaite par des gens armés de haches et de couteaux. Finalement, ils ont été massacrés par une quatrième expédition de 1 800 hommes. Un essai a été écrit sur cet épisode de l'histoire brésilienne, dont je me suis inspiré. Mon film est une sorte de Canudos réduit. J'ai essayé de rendre tout le contexte superstitieux et fanatique du Nordeste brésilien. Tout le côté emprise mystique. La seule issue que les gens de cette région envisagent est d'ordre mystique, c'est le recours à Dieu. Lequel peut prendre pour eux les formes les plus diverses, les plus absurdes et contradictoires. Le bœuf est un événement qui a eu lieu

vers 1924. Le bœuf a été tué par les militaires. Le mythe de cet animal commençait à prendre tant d'importance dans l'esprit des villageois qu'un autre prêtre très influent en a pris ombrage et a obtenu du gouvernement qu'on le fasse tuer. J'ai pris une seule liberté en ce qui concerne ce fait, celle de le faire manger ensuite par les gens du village. Tout le film est ainsi lié à une série de traditions du Brésil.

Cahiers Est-ce que ces deux épisodes ont gardé de l'importance comme mythe, dans l'esprit des Brésiliens ?

Guerra Enormément pour les gens du Nordeste. J'ai tourné l'épisode du dépeçage du bœuf le dernier jour, et j'avais demandé qu'on en distribue des parts aux villageois qui crèvent de faim. Parmi eux, il y avait une vieille femme très pauvre à l'écart, et elle a refusé le morceau, disant qu'avant de mourir le bœuf l'avait bénie. Pour elle, il avait quelque chose de sacré. Là-bas, les seuls êtres violents sont les prêtres, complètement fanatiques, survoltés. Ils estiment détenir la parole de Dieu, il faut les voir dans des foires, dans des réunions. On m'a reproché de les montrer comme je l'ai fait, mais c'est qu'on ne les a jamais entendus, alors.

Un autre fait important, c'est celui de la conduite de masse. Quand, à la fin, le chauffeur de camion se révolte, il est persuadé que les villageois vont le suivre et attaquer les soldats. Or, ils ne le font pas, ils se jettent sur le bœuf qui pourtant est un animal saint pour eux, et le mangent, franchissant une étape qui leur est beaucoup plus difficile. Et cela, pour la seule raison que le chauffeur n'appartient pas au village, n'est pas intégré. Nous-mêmes, qui avons passé plusieurs mois dans le village, nous étions toujours « d'autres gens » pour eux. Pourtant, ils ont participé de bonne volonté au tournage. Par exemple, il arrivait qu'on leur demande de prendre telle ou telle position, eh bien, ils seraient restés des heures ainsi, même entre les prises, sans bouger, au soleil, il fallait que nous leur disions nous-mêmes de s'abriter, de faire ce qu'ils voulaient en attendant qu'on filme. Il y a en eux une sorte d'apathie prodigieuse. Pourtant, ils ont très bien compris ce qu'ils devaient faire, qu'ils participaient à une sorte de jeu.

Cahiers Est-ce que vous aviez écrit tous les dialogues avant le film ?

Guerra Oui, mais ensuite je les ai modifiés. J'avais fait des essais cinq ou six jours avant le tournage avec les acteurs, dans les décors du film. Comme ils ont beaucoup improvisé, j'ai changé les dialogues et même la psychologie de certains personnages.

J'avais écrit le scénario avec Miguel Torres, qui travaillait déjà avec moi pour « Os Cafajestes », et qui s'est tué au cours d'un voyage de repérages, en voiture. Le projet initial, je l'avais écrit à Paris, avec Pierre Pelegri.

Cahiers La bande-son est très travaillée...

Guerra Au Brésil, les films sont presque tous post-synchronisés, et le son en général très mauvais techniquement.



« Os Fuzis » : Maria Gladys, Nelson Xavier et Hugo Carvana

Je me suis donné beaucoup de mal pour les dialogues et les bruits, avec mon ingénieur du son Aluizio Viana. J'ai essayé d'établir plusieurs plans sonores, de modifier les bruits de pas selon qu'ils étaient sur des pavés ou de la terre battue, avec des sandales ou des bottes, même quand on ne voit pas les gens marcher. Mais je suis quand même assez mécontent de la qualité sonore du film.

J'ai aussi beaucoup travaillé au montage, j'ai monté le film plusieurs fois, j'ai changé l'ordre de certaines séquences. Le film n'obéit pas à une chronologie stricte, et j'avais plusieurs possibilités. Les images d'une des dernières scènes, quand les soldats quittent le village, se trouvaient initialement au début.

En fait, un film n'est jamais fixé une fois pour toutes. Les acteurs modifient le scénario de départ, le tournage change les choses, et ainsi de suite, jusqu'à la vision même que chaque spectateur peut se faire d'un film, une fois projeté. Ce qui ne signifie pas obligatoirement que tous les changements survenus dans l'évolution d'un film soient bénéfiques. Il y a par exemple une scène que j'ai tournée deux fois, et que je ne pouvais pas garder, intégrer au film, quelle que soit sa plasticité, parce qu'elle créait une rupture de ton trop forte, irrémédiable. Pourtant c'était une scène très importante, où on voyait Mario, le soldat principal, et le chauffeur de camion se promener en discutant. Le chauffeur provoquait Mario en lui disant : « Tu te crois malin avec tes armes, tu crois pouvoir faire ce que tu veux, eh bien tire sur celui-ci ou celui-là, tu as peur hein ! » Mais ça n'allait pas, je ne l'ai pas gardée. C'était trop figé, trop composé.

Cahiers Vous viviez dans le village ?

Guerra Oui, tout le temps du tournage, qui a duré quatre mois et demi, sur lesquels on a perdu plus d'un mois : maladies, pluie, incidents divers, pépins de production. Avant le tournage, j'y avais passé un mois. Je voyais les rushes tous les quinze jours, ce qui n'est pas pratique. Pourtant, le film n'a coûté qu'environ dix millions d'anciens francs.

Cahiers Quels sont vos projets ?

Guerra Une série d'émissions pour l'O.R.T.F. dans le cadre de « Présence du passé », sur l'esclavage. Trois émissions de 1 h 20 mn sur l'esclavage dans le monde, des origines à nos jours. Je ne voudrais pas faire une histoire chronologique, mais plutôt définir une mentalité esclavagiste, des constantes. Quelque chose comme une technique de l'esclavage qui jouerait encore aujourd'hui. Poser la question de savoir si l'esclavage est une donnée naturelle, en commençant aux niveaux des animaux. Les fourmis, les abeilles ont un système de domination très cohérent, alors que d'autres animaux n'ont pas ce genre de rapports. J'aimerais aussi voir comment on devient, on accepte d'être un esclave, pourquoi la plupart du temps l'esclave chante plutôt que de se révolter. Peut-être même aborder par instants la psychanalyse. Ce qui n'empêchera pas le film d'avoir un côté fiction, de ne pas se cantonner à l'essai. Je parlerai de l'armée, de la religion, des lavages de cerveau, du racisme. Ça me demandera au moins une année de travail. Je tournerai en 16 mm pour être libre en ce qui concerne la pellicule. Un peu partout dans le monde ; c'est le côté agréable, bien que j'aie une peur bleue de l'avion.

Cahiers Quels sont les films qui vous intéressent aujourd'hui ?

Guerra J'aime les films de Rosi, en particulier « Giuliano », mais surtout ceux de Buñuel, « Simon du Désert » est prodigieux. Egalement le cinéma japonais, pour son côté exacerbé, excessif, survolté. Le cinéaste français que je préfère, de loin, est Renoir.

Cahiers Et certains films de Kazan, comme « Viva Zapata ! » ?

Guerra La première fois que je l'ai vu, il m'a beaucoup impressionné, mais en y réfléchissant, je le trouve, comment dire, un peu superficiel, presque folklorique dans son approche du pays. Peut-être ai-je tort, puisque le Mexique lui-même tient énormément à son folklore personnel. Ce n'est pas par hasard que tous les acteurs jouent mal dans ce pays, il y a là quelque chose de profond quant aux comportements. Chez Kazan, je déteste « On the Waterfront », mais j'adore « Baby Doll » et « America America » sauf la toute fin. Tout ce qui m'intéresse s'y trouve : la cruauté, la violence, le racisme, et le temps qui n'en finit plus... (Propos recueillis au magnétophone.)

De Renoir à Shakespeare

propos de et sur James Ivory



James Ivory : tournage de « The Householder ».

Cahiers Comment êtes-vous entré dans le cinéma ?

James Ivory J'ai eu très tôt l'idée d'y faire quelque chose. Ma première idée était de devenir « set designer », car j'ai toujours été intéressé par l'architecture, le mobilier, le costume... J'aurais donc été « set designer », à Hollywood. Mais je n'envisageais pas du tout de devenir réalisateur, surtout à Hollywood, ce qui me paraissait impossible pour diverses raisons. J'ai donc été à l'université de Californie, dans la section artistique, où j'ai étudié l'histoire de l'architecture, de la peinture, etc., ainsi que le « theatrical design ». Ensuite, j'ai eu l'idée d'aller étudier en France. Il me fallait donc apprendre le français. En 1950, j'allai dans une curieuse école, à Tours, où des tas de gars venaient pour apprendre le français et où j'étais moi-même censé l'apprendre. Mais la plupart du temps nous étions à la piscine. A la fin cela me parut assez ennuyeux. De toute façon, je n'ai pas appris grand' chose. Aux Etats-Unis, je me dis que je devais étudier le cinéma de façon un peu plus sérieuse. Je suivis les cours de cinéma de l'université de Californie, dont on disait qu'elle enseignait tout ce qu'on pouvait savoir sur la question. En fait, ce qu'on enseignait était, je crois, très secondaire. Nous ne sommes même jamais allés dans un vrai studio, où l'on faisait vraiment des films. L'école ne s'occupait pas de ça. Alors, après un bout de temps, je partis. Mais, avant de quitter l'école, j'avais demandé si l'on pouvait m'envoyer faire un documentaire, sur Venise par exemple, car j'avais été à Venise et voulais trouver un prétexte pour y retourner. J'y allai, mais à ce moment je dus partir pour l'armée, et j'y restai deux ans, en Allemagne. Ensuite, je terminai mon film sur Venise. Il eut un certain succès auprès des critiques et dans les festivals, et il fut acheté par un distributeur de New York. Comme ce film était principalement sur l'art, on m'invita à faire un autre film sur l'art : je fis « Le Sabre et la Flûte », sur des miniatures orientales. Ensuite, la société de l'Asie, à New York, m'envoya aux Indes pour faire un court métrage sur Delhi. C'est là que je connus Ismaïl Merchant, qui devait produire mes deux longs métrages : « The Householder » et « Shakespeare Wallah ».

Ainsi, devenir réalisateur fut pour moi un processus graduel, car je n'avais jamais pensé le devenir, j'étais surtout intéressé par la décoration et autres choses de ce genre. Bien sûr, cela m'intéresse toujours, mais je n'aimerais pas faire mes propres décors. Seulement les superviser... Je suis donc devenu réalisateur un peu par accident, car je n'ai jamais eu cette passion brûlante et décisive qu'ont certains pour la carrière du cinéma. Il se trouve seulement que j'en suis arrivé là, après avoir, dès le début, tourné autour.

Cahiers Quels sont vos projets ? Ont-ils quelque chose en commun avec « Shakespeare Wallah » ?

Ivory Je voudrais d'abord faire un film dans mon pays, ce qui ne m'est jamais arrivé. Il y a à New York des auxiliaires de police non professionnels. Ils ont une autre vie, un autre job : étudiants, vendeurs... Mais ils sont là, pour chercher une vie un peu plus excitante. Alors, une fois la semaine, ils mettent un uniforme, enfourchent un cheval, s'il y a lieu, et parcourent de long en large Central Park, et il leur arrive parfois des choses curieuses. Mon héros, lui, est étudiant, et il a certaines difficultés avec son amie, une Française, qu'il voudrait bien garder mais dont le visa a expiré. Sans parler de sa mère qui voudrait bien la voir rentrer au pays pour se marier, travailler. Ce qui m'intéresse, à travers cela, c'est de décrire la classe moyenne, à


Générique de « Shakespeare Wallah ».

New York, chose qui n'a jamais été faite dans un film américain, en tout cas pas d'une façon que j'estime juste. J'aimerais aussi faire un autre film aux Indes. Au sud de Bombay, il y a une maison sur une plage, propriété d'une riche Anglaise d'âge moyen, venue là pour gagner de l'argent. Aux vacances de Noël, arrive chez elle un groupe d'Indiens, très sophistiqués, très occidentalisés. Il y a là aussi un chef de publicité, avec sa fille, très attirante, un jeune homme, qui espère tirer quelque argent de la dame anglaise, un poète, qui n'a jamais rien publié et a un job misérable dans une radio indienne, et quelques autres... Pendant ce week-end, des choses arrivent...

Ce qui m'intéresse aussi, ce sont, sur un autre plan, les rapports Orient-Occident. Les Indiens, qui ont mis parfois si longtemps pour venir aux idées occidentales : livres, musique, habits et mobiliers modernes, etc., sont fascinés par ces choses, superficielles, en un sens, et qui ne leur sont pas d'un grand profit ; qui sont, un peu, de fausses idoles.

Cahiers Les rapports entre deux mondes semblent être une constante chez vous, même dans votre projet américain, avec l'histoire de la Française.

Ivory Le fait que l'héroïne soit Française n'est pas absolument essentiel. Mais dans mes films indiens, là oui, les contacts entre deux mondes différents sont un thème conscient. C'est là une chose que je dois vivre, moi qui ne suis pas Indien, qui ne puis me rapprocher de la culture indienne, dans mes films, aussi près que, par exemple, Satyajit Ray, qui connait très bien sa culture et sait toujours exactement comment la montrer. Moi, je suis étranger, et je ne connais aucune langue indienne. Je dois faire mes films en anglais. Et je suis forcé de vivre, de travailler dans un milieu partiellement occidentalisé, dans cette société indo-anglo-américaine, sorte de « société de langue anglaise », à l'intérieur de laquelle je prends aussi mes sujets. Je suis bien obligé de m'y limiter : c'est avec ce qui existe qu'il faut travailler, et, dans ce qui existe, avec ce que l'on connait. Mais ce genre de mélange, de métissage, cela aussi c'est l'Inde, et cela fait partie de l'intérêt qu'on lui porte. Ces mélanges, ou juxtapositions, sont présents partout : société, langue, architecture, habits... et ce qui en résulte, c'est une culture en soi, propre à l'Inde, et qui fait partie intégrante de la culture indienne.

Cahiers Comment vous est venue l'idée de réaliser « Shakespeare Wallah » ?

Ivory Je l'ai eue très tôt, avant « The Householder ». Cela m'attirait, cette idée de montrer des Indiens jouant des classiques étrangers, Shakespeare... Cela concrétisait ce qui m'attirait dans la culture indienne : le mélange de plusieurs cultures. Je me mis donc à travailler cette idée (et je pensais d'abord prendre une troupe d'acteurs purement indienne — avec peut-être un étranger au milieu) mais je m'interrompis pour faire « The Householder », d'après un roman de R. Prawer Jhabvala, romancière assez connue aux Indes. J'en profitai pour lui demander ce qu'elle pensait de mon idée de troupe ambulante. D'abord, cela ne parut pas l'emballer beaucoup, mais elle finit par s'y intéresser. A ce moment, je repris l'histoire, nous nous mimes à travailler sur le script, et elle me suggéra beaucoup de choses, notamment sur les rapports anglo-indiens. C'est elle aussi qui me suggéra de faire tourner dans mon film la famille Kendall. Car la famille de « Shakespeare Wallah » est une véritable famille d'acteurs : le père, la mère, la fille, la sœur... Or, il se trouve que je les avais déjà rencontrés, au moment où je tournais « The Householder ». Donc, je les engageai, et c'est ainsi que mes acteurs sont devenus Anglais.

Cahiers La famille Kendall vous a-t-elle suggéré des idées, concernant le métier du théâtre ?

Ivory D'abord, M. Kendall a le plus complet mépris pour le cinéma. Il pense que c'est un des plus bas niveaux jamais atteint par l'art, si tant est que le cinéma pour lui soit de l'art, et c'est de là qu'il est parti, ce qui n'était pas très prometteur. Mais, au fur et à mesure du film, il y prit un certain intérêt, et il lui venait pas mal d'idées.

Quant à la mère, elle éprouvait une grande difficulté à maintenir séparés son rôle et sa vie. Parfois, l'un et l'autre lui semblaient très proches. D'autres fois, son rôle lui paraissait trop éloigné de sa vie et lui apparaissait dès lors comme une sorte de mensonge. Elle avait aussi beaucoup de difficultés pour s'adapter à la caméra, pour répéter devant elle, et surtout, elle avait du mal à accepter que certaines scènes ou certains dialogues dussent être coupés. Toutes ces choses la bouleversaient beaucoup. Elle avait aussi certaines idées sur le script, mais qui entraient en conflit avec celui-ci. Car, pour autant qu'elle pouvait en juger, l'histoire de sa propre vie, son expérience dans une troupe comme celle-ci, avaient été une chose merveilleuse, un triomphe. Tout ce qu'elle en pouvait dire, c'est que c'était la plus merveilleuse chose qu'elle eût vécue, et même, sa seule raison de vivre. Or, ce que nous montrions dans le film : des gens qui ne sont pas heureux, une compagnie qui se désintègre, elle ne pouvait tout simplement pas le ressentir comme une chose vraie. Cela la rendait malheureuse, et parfois elle haïssait son rôle. Elle est pourtant une vraie grande actrice, mais elle n'a jamais pu prendre aucune distance vis-à-vis de sa vie ou du film, distance qui lui aurait permis de mieux s'adapter à celui-ci, qui nous aurait permis, aussi, à nous, de faire davantage de choses avec elle. Mais elle vivait dans le souvenir de temps meilleurs, dans un rêve qui lui interdisait de voir certaines dimensions de la réalité présente. Mais


Jaheen Jahl et Ernest Castaldo · « The Householder ».

la fille était très souple. Elle n'avait que 18 ans. Elle tournait son premier film et celui-ci l'excitait beaucoup. Tout, d'ailleurs, l'excitait, l'amusait beaucoup. De plus, l'entreprise était une véritable affaire de famille, car le jeune homme, dans le film, est le beau-fils des Kendall. Sa femme joue aussi dans le film (le rôle de la propriétaire, Mrs Bowen) et celle-ci est cousine, et comme sœur de la star, celle qui est dans le film la maitresse du jeune homme... état de chose qui nous mettait dans une position quasi incestueuse. Par ailleurs, les autres membres du film étaient tous liés par liens de parenté ou d'amitié. Mais j'ai eu aussi une idée pour un nouveau film avec la jeune fille. Ce serait une suite de « Shakespeare Wallah », qui reprendrait les choses à partir de la séquence du retour. On la verrait en Angleterre, à Londres, et on suivrait ce qui lui arrive. Cette idée m'est venue, en fait, au moment où Satyajit Ray composait le morceau final


Shashi Kapoor et Madhur Jaffrey « Shakespeare Wallah ».

de la partition musicale, celui qu'on entend lorsque le bateau quitte le quai, et que se font les signes d'adieu. Cette musique nous remua, et c'est alors que je suggérai la suite du film. Et je pense aussi que le cas de ces gens-là, pour autant que je sache, n'a pas encore été montré au cinéma. Le cas de ceux qui, déjà Anglais, ne connaissaient pas leur pays, et y arrivent, comme des étrangers, après avoir quitté quelque territoire de l'Empire britannique.

Cahiers Le premier qui aborda les rapports occidentaux - indiens au cinéma, fut Renoir, dans « Le Fleuve »...

Ivory J'ai vu ce film très souvent. En fait, ce film représente pour moi la toute première impression que j'eus de l'Inde. Jusqu'alors, l'Inde n'était qu'un nom pour moi, lu dans les livres... Lorsque je vis le film, en 1951, ce fut mon premier contact avec ce pays, la première matérialisation visuelle que j'en eus. Et, à l'intérieur du film, la première et plus grande impression que j'eus de l'Inde fut cette peinture que la jeune Indienne exécute sur le sol pendant le générique. Assez curieusement : la musique de sitar qui est jouée dans le film à ce moment, l'est par l'homme qui devait devenir le cameraman de « Shakespeare Wallah ».

Cahiers Avez-vous rencontré Renoir ?

Ivory Oui, en Californie. Il professait alors dans l'une des classes de l'université de Californie, celle de la dernière année, où il donnait une sorte de cours sur la mise en scène. Un jour, après la classe, je l'ai abordé et me suis présenté. Je voulais le saluer de la part d'un de mes amis indiens, un cameraman qui m'avait dit : si jamais vous le rencontrez un jour, transmettez-lui s'il vous plait mes respects. Or, Renoir se souvenait très bien de cet ami, et il me rappela ses aventures aux Indes. Et je me souviens d'une chose : il regarda mon nœud de cravate et dit : je crois que ce dessin que vous portez est indien. Je dis : non, je ne crois pas, je pense que c'est persan. Renoir dit : non. Le dessin représente des mangues, il ne peut donc être que purement indien. Et il a ajouté : les mangues sont le fruit le plus délicieux qu'il y ait aux Indes et j'aimerais bien qu'il y en ait ici. Quand vous mangez des mangues, poursuivit-il, vous avez toute la saveur de l'Inde, exactement comme, lorsque vous achetez un Renoir avec des pommes, ou même des pommes de certains autres artistes, vous achetez en quelque sorte toute la douceur et la fermeté française. C'était là le genre de choses que Renoir disait. Mais ce qu'il disait exactement, je ne peux le rendre, car c'était à la fois extrêmement simple et très beau. Ce fut, hélas, mon seul contact personnel avec lui. Renoir donnait donc ce cours de réalisation à l'Université. Et moi je pensais : un cours de Renoir, tout le monde à Los Angeles doit vouloir y être, on doit s'y entasser... Et je n'y allais pas. Plus tard, j'appris que bien peu de gens — comment cela était-il possible ? — suivaient ces cours, et encore ne les suivaient-ils qu'occasionnellement. Ils y entraient en passant, s'asseyaient pour un instant, regardaient, ressortaient... Je pensais que c'était un peu grossier, comme conduite, mais lui, Renoir, était toujours très poli. Il donnait ses leçons sous la forme d'esquisses à la fois brèves et amples. Il avait choisi une pièce française dont je ne me rappelle plus le nom — pièce très célèbre des années vingt — et il en prenait une scène, puis une autre scène, et il demandait aux étudiants de lui donner des idées sur la façon dont on pourrait la tourner. Les étudiants donnaient leurs idées, et il les corrigeait, de façon extrêmement soigneuse, d'une façon très douce et très subtile, et il les guidait. Il avait une façon d'enseigner vraiment merveilleuse, car pendant que Renoir parlait, et, en fait, les guidaient, les étudiants se trouvaient en quelque sorte conduits à adopter une position où ils pensaient qu'ils étaient en train de faire quelque chose par eux-mêmes. Ils découvraient des tas de choses, mais tout ce qu'ils découvraient, ils ne pensaient pas que c'était Renoir qui le leur faisait découvrir, que c'était lui qui leur donnait tout.

Un jour, il décrivait une scène, et il demanda à un étudiant : comment la tourneriez - vous ? Je pensai en moi-même : je ferais de telle et telle façon... Pendant ce temps l'étudiant exposait ses idées, et, quand il eut fini, Renoir exposa comment lui aurait réalisé la prise. Or c'était exactement la façon que je venais d'imaginer moi-même. Bien sûr, j'en fus très fier. Je pensais : voilà !... j'ai eu la même idée que lui.

Cahiers Vous avez déjà fait allusion à votre premier long métrage : « The Householder ». Parlez-nous en un peu.

Ivory Le film eut une histoire malheureuse. Merchant, mon producteur, pour qui je venais de faire le film sur Delhi, voulait qu'il soit tourné en deux versions : en anglais et en indoustani. Ainsi avons-nous fait, mais ce fut très dur, très long — il fallait tout tourner deux fois — et je ne connaissais pas l'indoustani... Le sujet : un jeune homme, professeur dans un petit collège, a une femme qu'il n'aime guère et qui ne l'aime guère non plus. Un jour, il découvre qu'elle est enceinte, et à ce moment, sa mère vient habiter avec eux dans leur petite maison. Il y a des bagarres terribles entre la mère et sa belle-fille. Celle-ci finit par retourner dans sa famille. Lui découvre alors que sa femme lui manque, et, après qu'elle est revenue d'elle-même à la maison, il se débarrasse de la mère. Et ils vécurent toujours heureux... C'est une petite histoire très simple et que j'aime bien, et j'ai été content de faire ce film, malgré son tournage pénible, mais je pense qu'il aurait été souhaitable d'adapter un autre roman. Ce qui me plait dans le film, ce sont les scènes d'affrontement, de duel verbal entre


Felicity Kendall et Laura Liddell · « Shakespeare Wallah ».

les femmes, dans le genre de celui qu'il y a dans « Shakespeare Wallah » entre la jeune anglaise et l'actrice indienne. J'aime aussi beaucoup la façon dont la scénariste écrit ce genre de dialogue, avec le sens des rapports et du langage anglo-indien. Mais quand le film sortit à New York, le « New York Times » écrivit que c'était un mauvais scénario, et écrit dans un anglais terriblement mauvais : les Indiens ne devraient pas parler de cette façon... De fait : les Indiens eux-mêmes pensent qu'ils ne devraient pas parler anglais de cette façon. Ils pensent qu'ils

devraient parler comme Laurence Olivier...

Cahiers Allez-vous beaucoup au cinéma ?

Ivory A New York, presque un jour sur deux. Aux Indes, un peu moins, forcément... d'autant que je ne me soucie pas d'y voir les films que je peux aussi bien voir à New York, puisque tous les films non-indiens projetés là-bas sont anglais ou américains. Rien d'européen. Or, j'ai un parti pris contre les films américains. Il y a 90 % d'entre eux que je ne vais pas voir car je suis sûr à l'avance qu'ils vont m'ennuyer.

Cahiers Vous me semblez bien sévère pour le cinéma américain.

Ivory Chaque fois que j'ai pu voir un très bon film américain, j'en ai été heureux et fier. Simplement, j'en ai vus très peu de ce genre. Les films américains ne me semblent pas fidèles à la vie, particulièrement à la vie américaine. Je sais qu'en Europe on a beaucoup d'estime pour ce cinéma : il m'arrive de lire des revues de cinéma... Et j'y découvre des noms de réalisateurs américains dont je n'ai jamais entendu parler. Mais pour moi... enfin, peut-être ai-je tort, c'est simplement que je n'aime pas ça. Je n'y éprouve aucun plaisir. C'est tout. Parmi ceux que j'ai vraiment aimés, il y a « Les Raisins de la colère » de Ford, et aussi « La Déesse », de John Cromwell. Voilà des films qui me semblent justes sur la vie américaine et sur ses fausses valeurs. Il y a aussi « Docteur Strangelove ». C'est un film extraordinaire. Tout y est extrêmement juste, sur l'Amérique. Outre cela j'ai aussi aimé, par exemple, « Le Mouchard », de Ford.

Cahiers Qu'aimez-vous d'autre dans le cinéma ?

Ivory En tête de liste, je mets Satyajit Ray. C'est pour moi le plus grand. J'ai vu et revu ses films... Je suis aussi très proche de ce qu'il montre. C'est là mon monde... J'aime aussi Fellini, et, beaucoup, Ermanno Olmi. De Polanski, j'aime bien « Le Couteau dans l'eau », mais pas du tout « Repulsion ». J'aime assez Bergman, même si le sujet ne me plaît pas nécessairement, car ses films sont si nets, si clairs... Et ils sont pleins : il ne perd pas une minute. Dans le cinéma français, je considère que Truffaut est quelqu'un de très grand. La sortie d'un de ses films est toujours un événement pour moi. Quant à Godard, j'ai été très impressionné par « A bout de souffle », mais je peux difficilement juger son œuvre que je connais très mal. Je trouve ses films très bons, mais ils me dépriment, et « Alphaville » n'est pas le genre de film que je puisse ressentir très profondément. Il y a aussi Bresson : « Le Journal d'un curé de campagne » est un des meilleurs films que j'ai vus.

A part cela... « L'Eclipse ». Je n'aime pas tellement les autres films d'Antonioni, mais celui-ci, beaucoup. Il y a aussi Dreyer, mais je n'ai vu que « Jeanne d'Arc » et « Jour de colère ». Celui-ci est le premier film étranger que j'aie jamais vu. J'étais alors au collège. Cela m'a fait une très forte impression.

J'ai un autre projet que j'aimerais réaliser en France, d'après un roman intitulé « Le Château », écrit par un américain : William Maxwell. C'est l'histoire d'un très jeune couple américain qui vient habiter un château, en France, peu après la guerre : vers 48-49. Ils y restent deux ou trois semaines. Il pleut tout le temps. Ils y rencontrent beaucoup de gens étranges et il leur arrive beaucoup de choses qu'ils ne peuvent comprendre. Là-dessus, ils retournent en Amérique, mais dix ans plus tard, ils reviennent au château, et là, tout ce qui leur arriva trouve son explication. Ce roman est extrêmement français, bien qu'écrit par un Américain, et extrêmement américain, car les Américains qu'on y voit sont tellement vrais... (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)



Felicity Kendall . « Shakespeare Wallah ».

Il a fallu, curieusement, que dans deux films l'Angleterre soit absente d'elle-même pour qu'enfin quelque chose de juste et de fort passe d'elle au cinéma. Non l'image étique à quoi jusqu'alors — new wave ou non — la réduisait un petit réalisme grignoteur, mais cela — « génie », « esprit » d'un peuple ou d'une nation — par quoi l'on entend un mixte d'imprégnation culturelle, de modes de langage, d'habitudes de gestes et de mentalités. Et que, pour parler d'elle, ces deux films aient dû en quelque sorte s'en passer, voilà qui finalement n'est pas si curieux, tant ses rapports avec le cinéma furent et restent malaisés : à quoi, dans leur tête-à-tête de cinquante heures, Hitchcock et Truffaut firent une courte allusion.

Le premier de ces films, « It Happened Here », propose l'utopie d'une Angleterre telle qu'elle ne fut jamais : occupée. Fiction si convaincante que s'impose à son propos le terme, qu'on lui aurait cru de prime abord le moins approprié, de reconstitution ; postulat sur-réalisé de plan en plan à force de lucidité et d'intuition des possibles, qu'une admirable clairvoyance des auteurs en ce qui concerne les composantes de l'angoisse fit se dérouler au passé : tant elle trouve mieux à se nourrir dans le sentiment d'un quelque chose à quoi on a de peu échappé et du « voilà ce qui a failli être », que dans la connaissance ou la prévision d'un danger, si imminent soit-il et inévitable, à venir.

L'autre film, « Shakespeare Wallah », est le deuxième long métrage de James Ivory, dont Delahaye rendit compte dans « Berlin 65 » (nº 171) : pérégrinations d'une famille de comédiens anglais aux Indes pour y jouer Shakespeare, ou le passé lointain de l'Angleterre à la recherche de son passé récent. Et de ses traces, profondes.

Shakespeare, l'Inde ; la rencontre des deux mots sonne déjà étrange, en même temps qu'autour d'eux — théâtre itinérant et pays prospecté —, viennent graviter obscurément, quelques films et figures. « Le Fleuve », « India » ; certain carrosse d'or perdu en plein Pérou ; de faméliques comédiens visitant l'Ouest américain, avec pour tout bagage un collant rose et « Mazeppa » ; un ivrogne shakespearien déclamant devant des gunfighters éberlués dans « My Darling Clementine » ; mais aussi Pericles et Gérard Lenz étouffés, enserrés dans les sournois labyrinthes d'un Paris qui se dérobe à eux. Ajoutons à cela que le film de Renoir fut déterminant dans la vocation de cinéaste d'Ivory et que, de Cukor, qui par ailleurs parla aussi ou parlera (« Les Indes Galantes »), de l'Inde, « Shakespeare

Wallah », dès le générique — marquis et marquise dix-huitième en tilbury — possède l'élégance.
Théâtre en marche, Inde. L'un et l'autre s'inscrivent sous le signe du parcours, de la découverte et de l'itinéraire, spirituel dans un cas, physique dans l'autre. Ivory avait beau jeu, mettant en présence théâtre — recherche, prospection, mouvement vers — et Inde — réceptacle, creuset, foyer de l'Un et du Tout, lieu d'apparition, à ceux qui surent s'y soumettre, de leur propre visage révélé par le sien. On pouvait s'attendre, une fois résorbée l'altérité première par une suite d'intégrations et de refus, d'acceptations et d'exclusions, à les voir s'unir dans l'acquiescement et la reconnaissance des vérités communes aux deux, ou, par chacun, de celle de l'autre. La concordance finale eût alors remplacé l'étrange, présent au départ. Or, le film d'Ivory réalise exactement le parcours inverse. Il fait naître une nouvelle forme d'étrange par la révélation d'une familiarité que nous ne soupçonnions pas, pour, au terme du film, aboutir au divorce. C'est que déjà, point de convergences et de concordances, lieu de toutes les fusions, l'Inde avait tout accueilli, et fait de Shakespeare son contemporain. Point alors la découverte d'un tel pays par des Anglais, et, de là, par nous-mêmes, mais retrouvailles de l'Angleterre et de l'Angleterre, au travers d'un pays prédisposé à recevoir et garder, mieux que tout autre, les traces profondes qu'on y imprime. Et celles de l'Angleterre, en ce qui concerne l'Empire, se posent un peu là. Dès lors, aucune difficulté que la moindre troupe de comédiens ne pourrait, dans sa propre province, rencontrer. Ennuis d'argent, ou incidents de transports, maladies, morts, défections (comme dans le film de Rivette, là aussi, on part pour gagner sa vie ailleurs et un peu mieux. Par exemple élever des poulets). Et les visages rencontrés gardent et maintiennent celui de l'Occident désormais absent : les gestes les plus justes, les intonations et les habitudes les mieux rendues que nous ayons vus. Dans leurs vieilles demeures survivent quelques coloniaux nostalgiques, et les indigènes, pour ce qui est de l'assimilation, en rajoutent quelque peu. Témoin certain prince indien qui pour lui seul organise une représentation, et n'a de cesse de montrer et prouver que Shakespeare, il ne connait que ça, et l'Angleterre. Et, humour imperceptible, Ivory laisse une question en suspens. N'est-ce pas aliénation, la plus sournoise puisque niée par l'alibi culturel, que cette sorte d'excès, et de renoncement à ses sources propres ? Dégradation intime de l'exdominé, mais que le dominateur a beau jeu de nommer au contraire enrichissement, puisque marquée par l'influence de ce qu'il offrait de mieux : la culture.


Geoffrey Kendall : « Shakespeare Wallah »

Présente l'Angleterre par son image en creux dans le moule qu'elle emplit, absente donc l'Inde par ses reliefs les plus authentiques. Ce pourquoi du film d'Ivory sont absents mysticisme, religiosité, sens du sacré et panthéisme, dont il montre au contraire qu'à leur tour ils peuvent servir de valeur marchande aux fins d'exportation, sous la forme la plus dégradée. Telle séquence s'ouvre avec un très lent panoramique sur paysage de collines, avec voix de femme et chant profond. Contemplation, méditation et corollaire obligé... Pas le moins du monde. Le panoramique aboutit à une danseuse gesticulant quelque danse folklorique. Mais après tout, pourquoi nier le folklore, lui aussi authentique. Dernier tour d'écrou, le contrechamp révèle une équipe de cinéma type film bassement commercial : utilisation révélée des thèmes nationaux, mythes et traditions, pour le plus grand bonheur des demandeurs occidentaux (même phénomène que pour certains films japonais par exemple).
Occasion aussi pour Ivory d'introduire, après Angleterre, Inde et théâtre, le quatrième et dernier sommet du quadrilatère, le cinéma.
Ces quatre sommets, tout au long du film, tous les axes possibles les unissent, opposent, en tout cas les mettent en rapport. Tous appariements et conflits jouent de l'un à l'autre, et deux à deux. Au centre de la figure, les axes généraux convergent vers et recoupent l'individuel : la jeune fille du groupe, et ses problèmes propres. Soit l'amour qu'elle voue à un jeune Indien. Jusque-là chronique, le film tend à l'intimisme. Avec l'attention et la douceur insupportable que Ray, Bertolucci ou Rozier vouèrent aux couples menacés, Ivory guette les progrès de cet amour, qui précipitent son échec. Le théâtre n'est dès lors plus donné à voir pour lui-même, il figure par analogie le drame second et voisin, et en concordance avec ses successives colorations. Comme Hamlet introduisant des bouts de Shakespeare, Ivory déploie ses parallélismes. Ainsi l'admirable moment de la représentation d' « Othello », peu après la scène de jalousie de la fille, représentation troublée d'ailleurs par


J D Tytler : « Shakespeare Wallah ».

l'intrusion de la vedette de cinéma déjà vue, laquelle fut la maitresse du jeune homme. Recoupements infinis à tous les niveaux.
En fin de compte, reste le problème du choix et de la voie à prendre. Les parents de la fille, prétextant qu'elle n'a jamais vu l'Angleterre et que là est sa véritable patrie — mais on soupçonne qu'ils ne voient pas d'un bon œil l'idylle avec un Indien — la persuadent de quitter le pays, et, sans ironie, de « rentrer ». Pas de cris, ni de résistance, juste le temps d'un départ à la Rozier, avec un très bref et poignant flashback sur les jours passés. Lucidité inévitable, retour vers ce qui ne fut pas, mais de toute façon, doit être un jour ou l'autre, ou renoncement à un appel plus profond et plus authentique qui la ferait rester où elle est née, a vécu, a peut-être envie de vivre et d'aimer ? Ivory ne juge pas plus que Kazan ne le faisait avec Ella Garth, qui abandonna sa maison au milieu du fleuve sauvage. Reste qu'à la fille fait défaut l'esprit de désobéissance, et par-là s'introduit l'autre Ray, l'Indien (par ailleurs musicien du film), second maître d'Ivory : dans chacun de ses films, un tel esprit règne fort, donné sans préjuger du sort qui vous attend après comme valeur positive, et au moins tentative de mise à nu. Et que la fille n'ose pas encore pratiquer.
Ainsi fit Nadine, qu'on voyait à la fin de « La Pyramide Humaine », arpenter les Champs-Elysées, mais avec Nathalie, la Noire.
Ivory nous dit que son héroïne, dans un autre film, retrouvera à Londres la communauté indienne. Jean NARBONI.

1





2



3

le cahier critique

1 ROBERT BRESSON : Mouchette (Nadine Nortier).

2 JEAN-PIERRE LEFEBVRE : Le Révolutionnaire (Louise Rasselet).

3 JACQUES TOURNEUR : Out of the Past (Robert Mitchum).

La cybernétique de Robert Bresson

MOUCHETTE Film français de Robert Bresson. **Scénario** : Robert Bresson d'après « Nouvelle histoire de Mouchette », de Georges Bernanos. **Images** : Ghislain Cloquet. **Musique** : « Magnificat », de Monteverdi. **Décors** : Pierre Guffroy. **Caméraman** : Jean Chiabaut. **Assistant** : Jacques Kebadian. **Son** : Daniel Couteau, Séverin Frankiel, Jacques Carrère. **Montage** : Raymond Lamy **Interprétation** : Nadine Nortier (Mouchette), J.-C. Guilbert (Arsène), Marie Cardinal (La mère), Paul Hebert (le père), Jean Vimenet (Garde Mathieu), Marie Susini (Femme de Mathieu), Liliane Pringet (L'institutrice), Raymonde Chabrun (L'épicière), Robert Bresson (Un passant de la fête foraine). **Dir. de prod.** : Philippe Dussart. **Producteurs** : Anatole Dauman-Mag Bodard, Michel Choquet. **Production** : Argos Films, Parc Film, 1966. **Distribution** : C.F.D.C. **Durée** : 1 h 30 mn.

Comment parler de « Mouchette » ? Je pourrais, par exemple, décrire à la manière de Barthes la photographie qui ornait mon carton d'invitation. Ou encore recenser les déclarations de Bresson et les confronter au film qui les a suscitées. Gros travail qui ne va pas avec la colère. Qu'on me pardonne donc d'aller vite et sans précautions.

1. — Bresson a toujours été hanté par le souci de l'unité, de la continuité et de la cohérence. La cohérence de l'univers bressonien vient de la cohésion qui unit les éléments qui composent ses films. Problème de **l'enchainement** que Bresson a progressivement résolu en se forgeant empiriquement un certain nombre de lois liées elles-mêmes à des choix stricts : style de la photographie, choix de l'objectif, rigueur des raccords. Tout doit fonctionner sans heurts, s'articuler avec élégance dans un mouvement souple, délié, rapide, direct. De même que le temps bressonien ne doit laisser aucun dépôt, l'espace doit être logique, immédiatement lisible, continu (en dépit des ellipses). D'où la sensation que laissent ses films de l'extraordinaire spectacle d'une toile qui se tisse à partir d'éléments essentiellement fluides : les gestes, les déplacements, les regards. D'où aussi que cette toile — faite, semble-t-il, uniquement des options techniques et stylistiques du metteur en scène —, constitue le lieu réel, génétiquement ambigu (ni contenant ni contenu), qui sécrète la « péripétie », et simultanément emprisonne et conduit à la mort le héros bressonien.

« Mouchette » ressemble à un film réalisé **à la manière de** Bresson. Non seulement la photographie est un pastiche du travail de Burel, ou même, du Cloquet de « Balthazar », mais c'est surtout le mécanisme du film qui tourne à vide, comme si les lois générales que s'est forgé Bresson se mettaient à fonctionner toutes seules, en l'absence, dirait-on, du metteur en scène, à peine surveillées par quelque élève qui aurait sa confiance, « dans ce mouvement souple d'horlogerie suisse qui marque l'heure de l'académisme ». Lorsque Mouchette sort du cadre par la gauche, **on sait** que dans le plan suivant elle entrera par la droite. Aucune surprise, aucune invention. Seuls les raccords dans l'axe parviennent parfois à étonner (cf. la fête foraine lorsque Mouchette se dirige vers le stand de tir, suivie, puis précédée, par un jeune homme qui l'a remarquée). Ou encore ce plan — mais c'est le seul — où Mouchette, entrant par la gauche et se dirigeant vers la droite du cadre, soudain change de direction, modifiant du même coup la dynamique de l'espace que l'orientation de sa marche nous avait transmise. Venant au moment où Mouchette a découvert la révolte, un tel plan est évidemment prodigieux d'intuition. Mais ce sont là des exceptions et qui frisent souvent l'exercice de style (cf. la séquence des auto tamponneuses). Tout le reste est lamentable. Lorsque, par exemple, la caméra panoramique vers les pieds de Mouchette qui se dirige vers l'église, on se dit que voilà l'amorce d'une synecdoque comparable à celle qui conduit Jeanne au bûcher. Mais Mouchette s'arrête, tape des pieds dans une flaque d'eau et la caméra remonte. Fonctionnellement, ce panoramique est l'équivalent d'un insert, c'est-à-dire une manière de souligner le sens de la scène, soudain réduite, comme chez Duvivier ou Robert Hossein, à l'état de précipité naturaliste.

2. — Or jusqu'ici l'une des forces du cinéma de Bresson résidait dans le refus de cet ancrage du sens, un peu comme il advient en musique (et l'emploi mille fois noté de la synecdoque n'est évidemment pas pour rien dans la musicalité de certaines séquences comme celle de la Gare de Lyon dans « Pickpocket »). Avec « Mouchette » nous sommes en plein écœurement naturaliste. Le destin de Jeanne, sa révolte, se lisaient dans le jeu clair, délié, **différentiel,** des plans, des regards, des gestes. Ceux de « Mouchette sont assénés avec une incroyable complaisance, et cette complaisance s'exerce à deux niveaux :

A. Dans la notation tautologique, c'est-à-dire la précision qui provoque un trop-plein de sens. Les exemples fourmillent. J'en citerai deux : le plan où Mouchette entre dans la classe en trainant exagérément ses sabots et celui de la poignée de boue qui vient s'écraser sur le vaporisateur de parfum que manipulent deux fillettes (on se croirait transporté dans quelque cadavre exquis).

B. Dans le scénario. Il est certain que le ton apitoyé du film provient en grande partie de celui du livre de Bernanos, bouquin illisible englué dans un vocabulaire de directeur de conscience (ah ! les adjectifs de Bernanos : « misérable matelas de chiffons », etc.). Mais à ce livre, qui commence avec la fugue de Mouchette, Bresson a adjoint une première partie qui rassemble, sous forme de « tableaux » (comme disait Antoine) un inventaire complet, un dossier accablant des vicissitudes qui vont emprisonner Mouchette et d'où elle ne pourra sortir que par la mort.

Ces tableaux (je passe sur la scène des collets qui suit le générique et qui trouvera son symétrique dans la scène de chasse de la fin du film : elles sont aussi bêtement symboliques l'une que l'autre), ces tableaux, donc, sont au nombre de quatre : 1) **Le café.** Le braconnier, puis le garde-chasse, viennent boire un dernier verre. Bruit des verres qu'on repose sur le comptoir. C'est la première grande notation sociale, soulignée par le déchargement d'une cargaison de contrebande. Deux thèmes liés : l'alcool et l'argent. 2) **Le taudis** où vit Mouchette. Une mère malade, un père abruti, un bébé sur un grabats. Thème : la misère familiale (la promiscuité, etc.). 3) **L'école.** Une maitresse sadique, des compagnes moqueuses. Thème : la brimade. 4) **La sortie de l'école.** Deux jeunes garçons sortent d'une grange (qu'y faisaient-ils ?), interpellent Mouchette. L'un d'eux laisse glisser son pantalon à ses pieds. Thème : le sexe.

En entrelaçant ces thèmes, en les confrontant successivement à son héroïne (Mouchette et la misère, Mouchette et l'alcool, Mouchette et l'argent, Mouchette et le sexe), Bresson va emprisonner celle-ci, susciter sa révolte, la conduire enfin à la mort, c'est-à-dire, selon l'éthique bressonienne, vers la Grâce (le « Magnificat » de Monteverdi). Tout cela, malheureusement, évoque plus Maxence Van der Meersh que Zola et « Les Victimes de l'Alcoolisme » (Zecca, 1902) que « Procès de Jeanne d'Arc » (Bresson, 1963).

3. — Reste l'autre versant du film. Jusqu'ici, Bresson avait su insuffler à ses films la présence d'une âme, pour parler comme Agel, par le seul jeu des regards et des gestes-événements. Dans « Mouchette », cette âme, Bresson l'injecte (comme disent les naturalistes) sous forme de glycérine : les larmes de Mouchette sont une première étape dans le chemin que se fraie la Grâce.

La « crise » du braconnier est la seconde. Arsène (c'est le nom du braconnier) se roule par terre, vomit son vin, bave. Un moment interdite, Mouchette s'accroupit, sort son mouchoir, essuie le visage du « malheureux », et **le remet dans sa poche** (ici Bresson renchérit sur Bernanos qui écrit : « Elle l'essuie d'un coin de son tablier »).

C'est l'étape décisive d'une âme qui découvre la charité — signification accentuée lorsque Mouchette se met à chanter **juste** le chant qui lui valait, dans les premières scènes, les sévices de sa maitresse.
Dès lors, voici Mouchette engagée dans la voie du salut, qui emprunte, comme toujours chez Bresson, celle de la révolte. Elle dira merde à son père, ne prêtera aucune attention aux deux jeunes garçons qui sortent de la grange (mais qu'y faisaient-ils, grands dieux ! Mais on voit bien ce que Bresson veut nous laisser entendre sans le dire. Litote ou lâcheté ?), refusera la pitié des gens du village, et viendra mourir elliptiquement dans un « à la manière de » grotesque emporté par la musique de Monteverdi.
« La musique me dégoûte » dit Mouchette au début du livre de Bernanos. Elle n'avait pas encore la Grâce.
Que Bresson fasse l'ellipse de la mort de Mouchette comme il a fait celle de la mort de Jeanne ou de la mort de la sentinelle du « Condamné », c'est dans la logique de son humanisme : on ne peut montrer ce **passage** qu'est la mort pour le chrétien, on ne montre effectivement que quelqu'un qui soudain se fait cadavre. Montrer la mort c'est montrer que la mort n'est pas un passage mais ce cul-de-sac absurde (comme la vie) dont parle Kafka. Soit. Mais pourquoi Bresson n'a-t-il pas fait l'ellipse de ce qu'avec quelque raison on appelle la petite mort — le viol de Mouchette ? Indiscutablement, Bresson, ici, est embarrassé. Il ne sait comment s'en sortir, comment montrer (puisqu'il a décidé de la montrer) cette chose un peu spéciale. Le viol de Mouchette — événement-clé du récit — est la scène la plus mauvaise du film.
4. — Je pourrais parler pendant des heures de ce film qui m'a mis hors de moi. Je me contenterai d'une dernière réflexion. On a déjà remarqué (notamment à propos de Renoir) que tout film reflète plus ou moins le climat dans lequel il a été conçu et tourné. C'est d'ailleurs, peut-être, l'ultime message d'un auteur, le plus authentique, que ce document par la bande qui se lit au delà du récit et en deçà des choix de l'auteur. « Mouchette », dans cet ordre d'idées, révèle un atterrant portrait de son auteur, portrait que vient justement de corroborer un livre passionnant, généreux et précis, écrit par Marie Cardinal — la mère de Mouchette. Il s'appelle « Cet été-là » et est publié chez Julliard.
5. — On aura compris que je n'aime pas « Mouchette » (le film), et que je tiens le livre de Bernanos pour très mauvais. C'est néanmoins une fort belle histoire. Dans un scénario qui s'en inspirait, Godard imaginait Mouchette (mâtinée, il est vrai, de Justine) en prison. Elle s'ouvrait les veines avec une bouteille de Coca-Cola.

André S. LABARTHE.

La si belle éthique de Robert Bresson

Conciliante, explicite, tels sont les plus évidents attributs de la dernière œuvre de Bresson, « Mouchette », assez librement adaptée du roman de Georges Bernanos. Que cette clarté explicative soit, de la part de Bresson, volontaire ou due à un certain inachèvement de l'œuvre, conséquence d'une trop rapide élaboration (« Mouchette » fut, au contraire des précédents films de l'auteur, pensé et réalisé en un temps record) nous n'en savons rien et n'en saurons sans doute jamais rien. Cela n'a que peu d'importance et n'est en fait qu'anecdote. L'important est Bresson, son public (encore malheureusement fort restreint), la grandeur et l'intérêt de la conception cinématographique que de film en film il s'acharne à proposer aux aveugles et aux sourds dont les panégyriques inconditionnels semblent souvent aussi inefficaces que leurs contraires à pénétrer son monde et à divulguer son action. L'important est « Mouchette », où Bresson, comme las d'être incompris par la majorité et une bonne partie de la minorité semble pour la première fois aller vers l'**autre**, tentant de l'entraîner avec mansuétude des rivages du cinéma vers les pays lointains du cinématographe au moyen d'une œuvre simple et plus directement accessible, excellente introduction à sa stylistique et aux purs chefs-d'œuvre passés et à venir. En cela « Mouchette » est une œuvre sacrifiée dont le sacrifice même est action positive puisqu'il réside en une explication claire et simplificatrice des éléments formels bressoniens, mais aussi, du fait de l'explication, se trouve être une œuvre estompée, désagrégée, dont nous allons tenter d'apercevoir les limites, si limites il y a.
Expliquée, estompée d'abord par une forme plus fluide, par une caméra plus mobile, moins statique que dans les œuvres précédentes, moins déroutante donc, et moins rebelle aux « dépravations » du cinéma. Par certains accents aussi, par certains tons employés par les non-acteurs (en particulier Nadine Nortier), qui paraissent ainsi « jouer » plus que de coutume (ce qui n'occasionne nullement rupture avec les théories de Bresson, puisque ces acteurs, n'en étant pas, n'ont jamais appris à schématiser). Enfin, et surtout, par un enrichissement plastique de l'image, rendue plus grasse, plus riche lors de certaines séquences (le bois et la scène du cyclone). L'on se souvient certainement de la remarquable analyse où André Bazin notait que le style de l'auteur du « Journal d'un curé de campagne », adapté du même Bernanos, procédait d'une fidélité systématique aux éléments purement littéraires de l'œuvre, et d'un rejet non moins systématique de tout le foisonnement d'images propre à l'écrivain, l'aspect, et le commentaire littéraires insérés dans le film formant rupture avec la réalité de l'image et dégageant ainsi par choc un style. Au contraire de l'âpreté du « Journal... », l'accessibilité de « Mouchette », et le moins grand dépouillement de l'image participent simplement de l'effet contraire, Bresson ayant conservé plus d'image et moins de littérature, plus de spectacle, de richesses et moins d'austérité, d'âpreté, mais aussi de style. Ces fragments de richesses amalgamées au sein d'une image plus généreuse communiquent au film une certaine douceur à laquelle ne nous avaient pas habituée les œuvres précédentes du « maitre », dans lesquelles le monde était sec, neutre, totalement impassible. Ici, au contraire, la nature compatit, prenant part au malheur des hommes, de Mouchette en particulier — lièvres pris aux pièges de l'homme et de la mort, pluie ruisselante, sorte d'introduction supra-terrestre aux futures larmes de la jeune fille, arbres bruissants d'inquiétudes, tous pénétrés d'un « ailleurs » mystérieux. Plus le film avance toutefois dans son déroulement, et plus ces petites concessions, préliminaires à une esthétique et à une vision difficiles d'accès et rébarbatives, cessent. Bresson semblant de plus en plus, et après avoir acclimaté l'étranger à son univers, vouloir le faire pénétrer au plus profond de ses recherches. La coupure se fait nette : c'est l'avant-dernière séquence, lors de laquelle la vieille femme, d'une voix neutre, passant et repassant au fil des plans gris absolument fixes, parle de la mort et du temps passé, inopinément, en un langage construit, façonné, quasi littéraire, qui n'a plus rien à voir avec un quelconque langage parlé ; et la dernière scène, elle aussi dépouillée de tout jeu, de toute falsification, de tout spectacle (la mort de Mouchette n'étant même pas montrée), où Bresson retrouve Bresson.
Quoique l'aspect de l'œuvre, et l'impression finale qui en découle, fassent penser à une simplification des divers éléments formels précédemment présentés au plus haut de leurs possibilités, remarquons toutefois que l'auteur de « Pickpocket » ne trahit en rien les principes qu'il énonça précédemment, et que ce qui réellement importe, à savoir la composition à l'aide de matériaux bruts, fragmentaires, nécessairement neutres, d'une totalité déroulée en mouvement, succession d'instants construits selon un ordre unique, est à nouveau dans « Mouchette » nettement identifiable. Assouplissements, concessions et, peut-être, volonté d'explication : oui ; trahison en bloc d'une conception originale : certainement pas. A nouveau des acteurs non professionnels, tenants d'une réalité intégrale,

récitant leurs textes d'une voix monocorde, non pas personnages mais bien plutôt essences d'êtres, synthèses et signes à la fois de leur situation réelle et de réflexions qui les dépassent et dont ils ne sont que les porte-parole obéissants et soumis. A nouveau l'image grise, dépouillée, bien et mal, doute et connaissances mélangés tels une nuit pénétrée d'éclairs de lumière opaque. A nouveau le bruit des objets et du monde, objets fermes et crédibles, seules certitudes des sens, nettement séparés de l'homme et du gris qui l'entoure. Surtout, et enfin, cette même place donnée au geste, immédiatement révélateur du fait même qu'il est exécuté par des hommes (non des schémas, des acteurs), et qu'il est plein, entier, restant ainsi le principal constituant de ce morceau de réalité qu'est le plan.

Fidélité donc, malgré le compromis (« le compromis est la plus belle des opérations intellectuelles », déclarait Roger Leenhardt dans « Une femme mariée »), mais aussi prolongement et invention, puisque « Mouchette » se caractérise dans l'œuvre de Robert Bresson par un type de construction semble-t-il nouveau, je veux dire la construction et l'expression par juxtapositions de modes gestuels différents. « Mouchette » est certainement le film de Bresson donnant au geste la place la plus importante. Dans « Pickpocket » ou « Au hasard Balthazar » paroles et mouvements, s'ils étaient bien distincts, élaboraient toutefois la construction du film. « Mouchette » au contraire n'est plus qu'un geste (mis à part deux ou trois moments où la parole garde une importance sémantique et quantitative).

Avec lui, par lui, Bresson édifie son œuvre, en donne clefs et significations, en pose les thèmes et les situations, le geste devenant ici aussi révélateur qu'un signe verbal déterminant un état romanesque. L'équilibre de « Mouchette » procède de deux formes de gestique. La première, utilisée généralement par R. Bresson dans ses œuvres précédentes, consiste en un simple dépouillement des attitudes, en une apparente négation du geste aboutissant en fait à sa revalorisation définitive. La seconde, habituelle à Bresson, consiste au contraire en une distribution, précisément limitée à certains personnages (à un seul en fait), de gestes significatifs d'une prise de position caractérielle, d'une réaction fulgurante aux choses et aux événements. Ces deux formes s'opposant, et signifiant par là même l'affrontement de deux mondes, l'un extérieur, regardé sans intelligence ni compréhension, l'autre au contraire décrit (par la signification des gestes mêmes) subjectivement, dans toute sa complexité. D'une part, donc, un monde adulte — le garde Mathieu, la mère, Louisa, etc. muet, statique, dont la seule existence se traduit par des déplacements individuels et inexpliqués, d'autre part Mouchette dont la plupart des gestes sont signifiants d'un état, et ponctuent l'œuvre. Ainsi, par le seul fait qu'au lieu de participer au mode gestuel normalisé, neutre, commun au monde adulte (monde de la mort), Mouchette s'exprime, elle se trouve d'emblée rejetée et incomprise. Incomprise de sa mère, avec laquelle elle tentera le contact, mais qui meurt soudainement ; d'Arsène le braconnier, qui comme les autres, et malgré la foi et la confiance qu'elle met en lui, la trompe ; du monde entier enfin, coupable d'indifférence.

Jamais Robert Bresson n'a cloîtré un personnage dans un tel réseau de désespoirs et de solitudes, d'impossibilités omnipotentes et omniprésentes.

Malgré tout ce qui les séparait du monde, les personnages de « Pickpocket », « Jeanne d'Arc », ou « Un condamné à mort... » parvenaient néanmoins à établir un processus d'échange avec l'autre, quel qu'il soit, jeune fille, juges, ou compagnons de cellule. Dans « Mouchette », au contraire, la solitude se révèle sans limites, puisqu'elle est non seulement description, mais disposition formelle ; solitude qui prend conscience d'elle-même au fur et à mesure du film, devenant finalement critique du monde. « Mouchette » est l'histoire d'un passage, de ce passage désespérant du sentiment à l'intelligence, de l'appréhension au raisonnement logique, clair, froid, sans pitié, de l'enfance au monde adulte. Mouchette, en effet, ne fait d'abord que ressentir, et ne réagit qu'en fonction de ses ressentiments au moyen d'actes absolument primaires. Haines de ces petites filles bêtes qui ânonnent une prière sans comprendre la signification de leur acte ; terreur et mépris de l'autre, aliéné par l'habitude et l'alcool, par la sotte jalousie et la laideur ; sentiment surtout de quelque chose de plus grand, généralement incompris ou trahi, d'un inconnu dont la sensation vient avec le vent et la pluie, avec la couleur de la nuit et le « cyclone ».

Sentis d'abord plus que compris, ces faits, de par la puissance de leur répétition deviennent en Mouchette prise de conscience, généralités, conclusions. Sa faculté de raisonnement, pure encore, entière et sans complaisance rejette, seule, toutes les trompeuses tendresses de l'extérieur. Laideur, tristesse, oubli, alcool d'une part. Elle choisit la mort, poussant le raisonnement au bout de lui-même, se libérant en suivant exactement son jeu (terme dans l'idée duquel Bresson déclare avoir créé la séquence finale), et disparaît dans cette même eau, élément mystérieux et inconcevable (l'eau du cyclone, l'eau des larmes), laissant en guise de faire-part ses robes lacérées, derniers témoins du monde et de ses échecs. Contrairement à Faulkner, pareillement au Michel Poiccard-Belmondo d' « A bout de souffle », entre le chagrin et le néant, Mouchette choisit la mort. — Sébastien ROULET.

“ Oh, que ma quille éclate ! ”

OUT OF THE PAST (BUILD MY GALLOWS HIGH - PENDEZ-MOI HAUT ET COURT, ex LA GRIFFE DU PASSE) Film américain de Jacques Tourneur. **Scénario** : Geoffrey Homes, d'après son roman « Build my Gallows High » publié en France dans la série Noire sous le titre « Pendez-moi Haut et Court ». **Images** : Nicholas Musuraca. **Décors** : Albert S. D'Agostino, Jack Okey (a.d.), Darrell Silvera (s.d.). **Montage** : Samuel E. Beetley. **Costumes** : Edward Stevenson. **Musique** : Roy Webb, C. Bakaleinikoff (s.). **Effets spéciaux** : Russell A. Cully. **Assistant** : Harry Mancke **Interprétation** : Robert Mitchum (Jeff Bailey), Kirk Douklas (Fred Sterling), Jane Greer (Kitty Moffart), Rhonda Fleming (Meta Carson), Steve Brodie (Jack Fisher), Paul Valentine (Joe Stefanos), Virginia Huston (Ann Miller), Richard Webb (Jim), Ken Niles (Lloyd Fels), Dickie Moore (The Kid), Oliver Blake (Mr. Tillotson). **Production** : Warren Duff pour Robert Sparks. **Distribution** : MacMahon-Distribution. **Durée** : 97 mn.

Qu'est-ce qu'un beau film, sinon un film qui nous ravit et nous arrache à la terre, comme cet avion qui passe dans le ciel de « La Barrière » et dans lequel le héros de Skolimowski aimerait se trouver, ne serait-ce qu'un instant ?... Si « Prima della rivoluzione » était un jour projeté en permanence dans une salle, peut-être se trouverait-il un spectateur pour mourir « en projection » — après un grand nombre de visions successives...

Il se peut aussi qu'un cosmonaute égaré, perdu entre Neptune et les étoiles de seconde grandeur, oublie sa mort prochaine, et se mette à rêver sur les comètes, comme ce personnage de Thomas Mann qui poursuit sur une plage de Venise l'image idéale d'un jeune adolescent et ne se soucie pas de la peste qui dévaste la ville. La beauté nous égare. Elle nous investit et nous dépossède, et nous avons tous éprouvé un jour devant une œuvre cette impossibilité d'en finir, ce sentiment d'anéantissement dont seuls semblent nous délivrer en définitive le sens des convenances — certain préjugé sur le temps qu'il convient d'accorder à la contemplation — ou bien la fatigue physique.

Sans doute est-il déplacé d'évoquer à propos de « Out of the Past » les espaces intersidéraux et leur inquiétant silence. Mais c'est le propre des cinéastes secondaires, d'éveiller notre imagination et de ne pas la satisfaire : il nous faut suppléer au lyrisme dont ils nous ont frustrés par des beautés

poétiques que nous inventons nous-mêmes. C'est vrai d'un grand nombre de films américains, dits « films noirs » ou « thrillers », surtout lorsqu'ils sont tirés de romans policiers. L'auteur est resté trop fidèle à sa source et n'a pas craint d'accumuler un nombre de situations tel qu'il eût suffi à fournir la matière de quatre ou cinq films La contrepartie de cette ouverture d'esprit — ou de cette absence de point de vue, comme on voudra — est qu'il n'a pas su mettre en valeur un parti pris essentiel, quant au sens et aux prolongements moraux et poétiques des situations qu'il nous présente : il nous laisse ainsi le soin de choisir parmi les matériaux qui sont dans son film, et de reconstituer une histoire accordée à nos désirs.



Robert Mitchum dans « Out of the Past ».

Lorsque, sur la terrasse de son appartement, Fred (Douglas) invite Jeff (Mitchum) à s'asseoir, pour prendre ce qui semble être un petit déjeuner, il n'est pas indifférent que la scène se passe en face de la mer, car il entre, quoiqu'on dise, plus de poésie dans certains paysages maritimes que dans les boulevards extérieurs de Paris. Et sans doute est-ce l'air du large qui vient ainsi rafraichir leurs tempes et donner à leur sourire cette innocence qui fait penser à une vieille amitié, quand le regard de Fred vient croiser celui de Jeff. Depuis qu'ils ne se sont pas vus, Fred a poursuivi sa route, en maitre, selon son style, toujours souriant et sûr de lui, n'était cette attache parfois mal dissimulée : « Cette fille n'est tout de même pas irremplaçable ! » disait Jeff. « Je suis persuadé du contraire ! » répondit Fred... Et Jeff, de son côté, avec sa raie au milieu et sa vareuse de garagiste, a oublié bien des choses. Il a des projets : une ferme, là-bas, de l'autre côté du lac, une femme très douce, la pêche, tranquille au bord de l'eau, le dimanche, avec les nuages au-dessus de la tête, sur lesquels, le jour de sa mort, on lit son nom. Est-il possible qu'il ait totalement oublié Kitty (Jane Greer) la femme avec laquelle il a couru une fois, sous une pluie d'orage, dans cette ville où les rues descendent et montent vertigineusement, et où les voitures avancent avec lenteur, San Francisco ? « Nous nous sommes aimés et nous rions souvent ensemble », raconte-t-il dans le beau commentaire du début du film. A moins que ce ne soit : « Nous nous sommes aimés et nous nous tenions souvent par les épaules »... Ils se sont aussi perdus de vue, par lassitude, ou par une de ces complications stupides comme on n'en trouve que dans les films policiers. Nul doute alors que lorsque Kitty va apparaitre dans l'encadrement de la porte-fenêtre, tout va basculer pour Jeff — et la question se pose de savoir s'il vaut mieux, pour la beauté de l'histoire, que Fred sache ou non l'intimité de leurs rapports passés. Mais l'on voit bien en tout cas que pour eux deux tout recommence, avec en plus une plénitude et une gravité de sentiments jusque là inconnues à cause des chagrins et des fatigues qu'ils ont éprouvés entretemps. Sans doute tout cela n'est-il pas dans « Out of the Past », et il est difficile de parler de ce qui ne se trouve pas dans le film de Jacques Tourneur. Comme de ce qui s'y trouve, de cette audace vers la fin du film, lorsque Jeff fait en toute sincérité des projets d'avenir avec Ann, puis décide brusquement, quelques secondes plus tard, de partir avec Kitty. Il est vrai qu'entretemps Kitty a tué Fred, ce qui est somme toute pour Jeff une bonne raison de s'en aller. Mais il n'en reste pas moins que s'il quitte finalement Ann, c'est aussi parce qu'il a trouvé, dans les yeux noirs de jais de l'ancienne amie de Fred, des raisons de préférer le désordre et l'aventure à une vie bien rangée au bord d'un lac. Ann, elle, est toujours assise au bord de son ruisseau, et si elle a les yeux levés vers le ciel, c'est parce qu'elle pense au bonheur d'être aimée. Elle ne sait pas qu'un peu plus loin, entre une voiture et un garage, Jeff subit le feu des séductions de sa rivale, et qu'il désespère, lui, de retrouver un jour les manières de penser si positives et si agréables qu'il avait encore récemment, lorsqu'il mettait un peu d'ordre dans sa vie — et qui lui font cruellement défaut, maintenant qu'il aurait besoin d'elles, plus que jamais. — Pierre DUBŒUF.

Mort au chant des signes

LE REVOLUTIONNAIRE Film canadien en 16 mm de Jean-Pierre Lefebvre. **Scénario** : Jean-Pierre Lefebvre. **Images** : Michel Régnier. **Musique** : Airs canadiens joués au violon par Lionel Renaud. **Son** : Roger Leclerc. **Montage** : Marguerite Duparc. **Petit film** : petite histoire du Canada gravée sur pellicule par Pierre Hébert. **Interprétation** : Louis Saint-Pierre (Le Révolutionnaire), Louise Rasselet (Une femme) et l'hiver. **Production** : Jean-Pierre Lefebvre, 1965. **Distribution** : Circuit de la première chance. **Durée** : 1 h 30 mn.

« Le Révolutionnaire » est un film qui pousse en no man's land. Il y a un malaise canadien, il n'y a pas de cinéma canadien. Le film de Lefebvre est une opération de commando visant à soigner le premier en faisant exister le second. Le style de l'opération a donc quelque chose de celles du type Godard ou Moullet.

Pour définir le film négativement, à titre de première approche, disons d'abord qu'il échappe à toutes les catégories du drôle et du pas drôle, du plaire et du pas plaire. En ce sens, on peut dire que, comme un vaccin, il prend ou ne prend pas. Le spectateur, lui, vire ou ne vire pas. Mais s'il vire, c'est l'euphorie. Même s'il en reste à ce plaisir premier que distille le film : celui, un peu pervers, qu'on peut prendre à voir ou à faire dérailler des trains. Mais on sait que le déraillement peut être un acte poétique, politique, ou les deux.

Le film est aussi (et par là) un acte thérapeutique (comme « Brigitte et Brigitte »). Précisons ici le malaise : il s'agit de la névrose révolutionnaire de type québecquois, dont la forme rejoint ou recoupe celle que prennent, dans divers autres pays, des malaises analogues, diversement particularisés, mais généralement éprouvés. Plus précisément : l'idée révolutionnaire, telle qu'elle est vécue (parfois dans une situation de mauvaise foi) par les habitants, généralement bourgeois, de pays généralement assez bien développés, et chez qui l'idée en question, devenant rêve de compensation, résulte souvent du transfert sur le plan politique de malaises plus ou moins personnels.

Une telle situation consterne évidemment ceux qui, parmi les révolutionnaires, veulent rester lucides. Lefebvre ne mâche pas ses mots : « Le Révolutionnaire veut faire la révolution, mais il a peur de se geler les pieds ». C'est même de cette définition précise du révolutionnaire canadien qu'il est parti pour faire son film (entretien, « Cahiers » 186).

Partant de là, lui les met dans le plat, les pieds, comme couteau dans une plaie. Pour mieux pouvoir l'exorciser, ce rêve, en un vase clos que le moindre coup d'éventail briserait, Lefebvre va d'abord commencer par le concrétiser. Très exactement : il va faire que le lieu du film soit lui-même un de ces lieux clos où fermentent les rêves de puissance.

Le lieu, en l'occurrence, est sa ferme, à lui, Lefebvre : quelques bâtisses en bois vétustes, entourées d'arpents de neige, où il entasse quelques gars recrutés, pour vivre le cinéma — mais, honnête, il les a prévenus : ce sera

pas marrant. Là, donc, il va leur faire vivre les signes de la révolution, étroitement conjugués aux ingrates réalités du cinéma indépendant et des intempéries locales. Tout au long de l'opération, et jusqu'à l'obtention très calculée de l'eau de boudin finale, ces différents éléments vont s'user mutuellement — comme s'usent les fantasmes mal enracinés sous la mitraille répétée des terrifiants pépins préver-tiens.

Au début, on ne se doute de rien. Le film démarre sec et fort, qui nous montre une petite troupe (sorte de garde noire, brune ou rouge) apparemment bien partie pour se tremper au bain de solides exercices spirituels (la leçon de poésie) ou militaires. Au soir du premier coucher, le grand chef avant d'éteindre laisse tomber (il faut contrôler jusqu'à leur vie intime) : « Je vous interdis de rêver ». Mais, franchi ce cap, les signes viennent à vous.

Le mouvement s'enclenche au petit matin quand les gars vont pisser. Une opération comme une autre, mais qui vous frappe justement dans la mesure où c'est une opération comme les autres contrôlée par la discipline révolutionnaire, qui vise à organiser jusqu'à cette forme d'intimité. Non moins frappante est la forme que donne Lefebvre à cette opération, irréelle à force de rapidité, mais dont on ne cherche pas un instant à authentifier la réalité : celle-ci vous est simplement et purement signifiée.

A partir de là, et approfondissant plus avant cette voie, les opérations suivantes (comme si elles avaient été soumises à quelque épuration ou réduction qui n'en laisserait plus subsister que le dépôt résiduel des signes) se voient continuellement dépossédées de leur réalité, et nous nous trouvons dès lors en face d'une étrange facticité qui participe de la nature ambiguë de l'idéogramme.

Histoire de nous mettre tout de suite dans le bain (et de nous donner en même temps une foule de renseignements sur les causes historiques de quelques complexes et traumatismes locaux) Lefebvre va très tôt placer une vigoureuse parenthèse. A partir d'attitudes ou mouvements esquissés par les personnages, et que viennent compléter des gratouillis animés (surgissement, dans l'ordre chronologique, des éléments qui constituèrent l'humus canadien : indiens, curés, anglais, français, batailles, canots, flèches, alcools, etc.) : voici la grande parade des signes qui tracent la triste histoire du Canada français. Et tout est bon qui peut provoquer l'association souhaitée, même tank en siècle reculé si tank peut signifier bataille.

Là-dessus, une fois le spectateur rompu au système et nourri de quelques solides données de base, le film reprend son ascétique mouvement de désincarnation et désintégration.

Une femme soudain se trouve là. Présence à longs cheveux. Signe de l'entité « Femme ». Mot. Mot que l'on se passe comme un mot de passe, dans une chaine stupéfaite où l'on semble réinventer l'acte de nommer, avec toutes ses puissances cognitives et incantatoires. Quant à l'être en question, invité lui-même, au terme de l'opération, à se décliner (« Qui es-tu ? ») il ne pourra que s'incliner devant l'évidence : « Une Femme ».

Ensuite, et s'il faut dire « Amour », il suffit à Lefebvre de figer deux-trois mouvements empruntés à la gestuelle de « Roméo et Juliette ». Et l'offrande, corollaire de l'amour, devient une cueillette en champ neigeux de deux-trois végétaux arbitraires. Ainsi nous est dit le conflit où l'ascèse de l'idéal se voit menacée par l'enlisement sentimental. Cette douloureuse faille, faut-il la colmater par la mort ? Le Grand Chef hésite. Arrive un soudain mari qui réclame sa femme : voici du coup la révolution menacée par le signe convenu de la réalité cruelle et conventionnelle du ménage à trois. Pour le bien de tous, il faut enterrer l'affaire. Le mari se fait une raison. Il descend dans sa tombe.

Après ces troubles, il faut relever le niveau des préoccupations. Durcir les troupes. C'est le nouveau grand mot du grand chef : « Qui a peur de la mort ? ».

Ici, nouvelles modulations dans le système de la rupture d'enfilades. Tout à l'heure on avait les variations de la chaine des « femme », puis de celle des « doucement » (née d'un ordre en retour du grand chef, et rompue d'un « merde »). Maintenant, on a le pano sur les garde-à-vous, avec la subite rupture d'ordonnance qu'introduit le geste final et le « moi ! ».

Il naît perpétuellement chez Lefebvre, avec ces manipulations et variations rythmiques (qui affectent aussi parfois les durées, soumises à des accélérations ou ralentissements savants) un type particulier d'événements (parfois apparentés au gag) qui peuvent être indifféremment comiques, dramatiques ou poétiques. La malice et la pureté de ces calculs ressortissent ici à l'esprit sinon à la lettre du dessin animé, tel que le pratique un Mac Laren (mêmement humoreux et canadien) quand, par exemple, une soudaine variation sonore ou visuelle vient perturber les alignements chiffrés de « Rythmetic ».

Après la Question vient l'Epreuve. La voici figurée par un sac de signes tout droit venus de Guillaume Tell : la pomme en tête et le tir dessus. Suicide et punitions s'ensuivent, et un homme en bout de chaine sous l'écriteau « Piège à ours », ce peut être à la fois le camp et la prison, et la lourdeur (trait canadien, suivant Lefebvre) du plantigrade fautif.

Le plus étrange est que le film ne relève en rien de la pochade, dans lequel au contraire, (et si, à lire ces lignes on ne s'en était pas encore aperçu), surgissent constamment la tendresse ou la gravité, avec la plus douce et la plus violente poésie des lieux ou objets (la nature morte à la cafetière), des gestes et des visages, et des virages du gag en drame, et des angoisses latentes qui stagnent aux sous-sol du pays québecquois : tout cela qui se noue autour de l'amour qu'a Lefebvre pour sa terre et ses gens, en faveur de qui il s'exprime, et à qui il délivre son film, ainsi annoncé dans son premier carton : « A ceux qui ne veulent pas mourir pour rien ».

Insistons, précisons : sérieux, gravité, poésie, ne sont pas seulement « en creux » dans le film. Quand on voit le jeune révolutionnaire et sa lettre à la fiancée, pris dans sa solitude, ses doutes, et la cruauté du choix, on est devant le vrai désespoir, vraiment dit, du combattant perdu. Et il y a ces autres combattants perdus pour leur cause dans l'épisode (dont le mystère sécrète à la fois drôlerie et gravité) où les révolutionnaires jouent aux cartes dans le fredon d'une Internationale fatiguée. D'où le Grand Chef : « Un vrai révolutionnaire ne joue pas avec des petits cartons... Il gage sa vie et sa mort. » Grandeur et ridicule du propos. Car il est vrai, mais trop vrai, en ce sens qu'il répond trop bien à l'idée toute abstraite que se font de l'action (Aventure ou Révolution) ceux qui ne l'ont pas vécue : le grand jeu de la vie à la mort, grandiosement calculé toute la sainte journée. Et sans doute est-ce le propre des vrais révolutionnaires, comme des vrais aventuriers, que de savoir faire face quand et comme il le faut à une situation dangereuse, mais si l'on ne craint pas de l'affronter, on s'est bien gardé généralement de défier ou provoquer délibérément le sort. En ce sens, on peut dire que Lefebvre fait un film sur les signes extérieurs de la Révolution comme Hawks avec « Man's Favorite Sport ? » fit un film sur les signes extérieurs de la virilité et comme d'autres (de Verne à Vidor) mirent en œuvre avec leurs faux Robinsons la dérision des signes extérieurs de l'Aventure. En somme, Lefebvre pourrait (sauf à substituer un mot à un autre) reprendre le mot de Claude Lévi-Strauss qui deviendrait : « Je hais les révolutionnaires et la révolution ».

Il se trouve, par ailleurs, que cette réflexion sur les sens et non-sens, retournements et dégradations de l'aventure révolutionnaire, avec sa part de rêves et de nostalgies, finit par rejoindre — et dépasser de haut — les « Professionnels » de Brooks qui, sous une forme épico-héroïque renforcée de toutes les complaisances dans le vent et aidée de toute l'armada superproductive des séductions décaties du néo-Hollywood, essayait de transmettre, dans un domaine proche, quelques braves idées reçues. Idées que « Les Amateurs » de Lefebvre anéantissent d'un coup.

Car il ne faut pas oublier que les signes qu'organise Lefèbvre ne cessent de renvoyer, phases après phases, à toutes celles que, très historiquement, traversent les révolutions. C'est un des (nombreux) angles sous lequel on peut voir le film, c'est même celui sous lequel le vit, lors des « Journées des Cahiers » un spécialiste et militant dans ce domaine : « Le Révolutionnaire » était pour lui la description très serrée de ce qui advient effectivement dans les révolutions, et de ce qu'il advient d'elles.

La fin du film est à cet égard un sommet, dans la violence et la dérision, avec une virulence polémique qui frôle la satire ou la caricature. C'est l'exécution préparée de la fille. Les hésitations de la troupe (curieux recoupement avec « Les Carabiniers », avec en plus le gramophone dans la neige — mais qui diffuse ici un air crépusculaire et wagnérien), puis, dans une apothéose de discordances, c'est le cafouillis et l'entretuerie. Alors arrive le Grand Emissaire à calotte soviétique, et auto américaine, encadré de deux dadais à courte culotte allemande et chapeaux de police montée canadienne — également chapeaux d'ex-armée U.S. et de scouts (internationaux), tout droit sortis de quelque Grand Jeu. Pour finir : la récupération du Grand Chef, promu héros, décoré, pendant qu'on monte à mi-mât un drapeau canadien renversé. Après le meurtre du Chef par un rescapé écœuré (et meurtre du rescapé), reste la femme, comme restent généralement les femmes : vivantes, seules, lucides.

S'il y a eu tout à l'heure un recoupement Godard, il faut replacer cet accident dans son cadre : il ne se peut pas que les films faits sur l'ici et le maintenant, qui respirent l'air de ce temps, avec les problèmes et aspirations qui l'empoisonnent ou l'enrichissent, il ne se peut pas que ces films ne se recoupent ou convergent sur quelque point d'ensemble ou de détail. Et beaucoup pourraient échanger leurs titres, et s'appeler indifféremment « Le Révolutionnaire », « L'Age des Illusions », ou « Le Chat dans le sac ». Je pense, à ce propos, qu'il faut avoir maintenant une petite pensée pour ce « Chat », qui fut chez nous jeté en un sac en Seine, mais qui fut au Canada un élément moteur, un peu comme furent « A Bout de Souffle » en France et « Nicht Versöhnt » en Allemagne ; ce « Chat » dans lequel il faut voir aussi l'annonce du « Révolutionnaire » à cet autre titre : que l'on voit très bien comment son héros, une fois sorti de son sac, aurait pu tout droit s'engager dans celui de Lefebvre.

Mais, question de rapprochements, il faut aller plus loin. Il faut rappeler le « Prima della rivoluzione » de Bertolucci, également fait sur la dégradation de l'idée révolutionnaire (incarnée chez un jeune bourgeois d'une trop grande et trop enfantine rigueur, et qui ne supportera pas le contact avec les ambiguïtés d'un monde décidément trop complexe), et la façon très différente qu'ont les deux auteurs de mouler des intuitions parentes me parait elle-même très révélatrice, jusque dans la façon dont ils organisent le finale de leur œuvre, fait dans les deux cas sur le grandiose et le dérisoire. Dégradation ou reniement du rêve : dans les deux cas c'est bien là l'idée, et l'éclatement, de celle-ci, dans « Le Révolutionnaire » au contact des intempéries à ciel ouvert de l'Histoire, ne me parait pas si éloigné du spectacle de sa dilution, tel que le magnifie « Prima », à l'intérieur des grands airs de l'opéra, majestueux lieu clos des efflorescences musicales, mondaines et architecturales. Et je pense ici au rêve qu'entretint quelque temps Visconti de mouler l'idéal ou l'histoire révolutionnaire aux efflorescences précieuses du baroque, rêve qui devait achever sa dégradation dans le précautionnisme gâteux du « Guépard » — point si loin d'ailleurs des « Professionnels » de Brooks.

Dernières notes : « Le Révolutionnaire », qui pousse la volonté de désincarnation plus loin que ne fera jamais Bresson, qui rejoint la volonté politique d'un « Nicht Versöhnt », qui rejoint aussi l'esprit de dérision polonais (la chaîne des recoupements nous conduirait alors jusqu'au « Barriera » de Skolimowski), « Le « Révolutionnaire » retrouve non moins nécessairement (mais plus secrètement peut-être) un autre rêve du cinéma d'aujourd'hui (qu'incarne à sa façon Demy, mais qui n'était pas étranger à un Visconti non plus qu'à un Bertolucci) : déboucher sur une poésie de la musique et du chant.

Car si nous voyons dans « Le Révolutionnaire », « Guillaume » et « Roméo » nous faire signe, et si nous y entendons l'insistance des leit-motive (chant et musique folkloriques), il faut y voir les signes d'une parenté essentielle de l'œuvre avec cet art qui organise musicalement les signes abstraits du réel : l'opéra. Lefebvre vient de créditer le jeune cinéma d'une grande première : « Le Révolutionnaire » est la seule œuvre qui, devant les quat'sous de la misère et de la révolte, refuse d'y voir la matière d'un art, mais relève le défi de ne jamais se payer et de ne jamais nous payer que de cette grandiose et dérisoire monnaie. — M. DELAHAYE.

LA MUSICA Film français de Marguerite Duras et Paul Seban. **Scénario** : Marguerite Duras. **Images** : Sacha Vierny. **Caméraman** : Philippe Brun. **Décors** : Maurice Colasson. **Assistants** : Pierre Uytterhoeven, Jean Mascolo. **Son** : Guy Villette. **Montage** : Eric Pluet. **Distribution** : Delphine Seyrig (« Elle »), Robert Hossein (« Lui »), Julie Dassin (« La jeune fille »). **Production** : Raoul Ploquin, Films Raoul Ploquin-Productions Artistes Associés, 1966. **Distribution** : Artistes Associés. **Durée** : 1 h 35 mn.

Entretien avec Douglas Sirk

(suite de la p. 25)

Sirk Un excellent souvenir. C'était un musicien très doué et que j'ai choisi bien qu'il ne fût pas très connu à Hollywood à cette époque.

Cahiers Avec « The Lady Pays Off », c'est une collaboration régulière avec Frank Skinner qui commença...

Sirk C'est exact. Mais que peut-on dire de sa musique si ce n'est qu'elle est typiquement américaine et que l'on ne peut la comprendre qu'en Amérique ? Nous étions alors tous deux sous contrat avec Universal. D'ailleurs, je le suis resté dans une certaine mesure. Maintenant, ils voudraient que je reprenne « Madame X », un projet que j'avais dû abandonner à cause de ma maladie. J'avais aussi un autre projet, c'était « Streets of Montmartre », la vie d'Utrillo et de Suzanne Valadon, pour lequel j'avais même pensé faire appel à Ionesco pour le scénario. J'aimais vraiment beaucoup le sujet, qui est extraordinaire : c'était surtout l'histoire de Valadon que je voulais raconter et j'avais, pour ainsi dire, toutes les libertés. Jusqu'à présent, personne ne s'est intéressé à ce sujet, mais j'aimerais bien le reprendre. Je devais en être non seulement le metteur en scène mais également le producteur pour « Allied Artists ». J'ai toujours été passionné par la peinture et j'ai même pensé devenir peintre. Pour moi, la peinture est l'art par excellence. Pour Utrillo et Valadon, c'est d'autant plus excitant que la vie qu'ils ont menée était fascinante. Lui était animé par une vitalité extraordinaire qui rapprocherait presque son existence de celle que mènent nos actuels beatniks. Je pensais employer Horst Buchholz pour incarner Utrillo, j'avais aussi pensé à Gérard Blain.

Cahiers Choisissez-vous vos acteurs suivant des critères différents selon qu'il s'agit du cinéma ou du théâtre ?

Sirk Le problème de l'acteur se pose de manière radicalement différente au théâtre et au cinéma. Ainsi James Stewart qui est un très grand acteur de cinéma ne pourrait pas jouer dans une pièce. Inversement, la plupart des acteurs de théâtre ont tendance à trop « en faire », ce qui les rend difficilement employables au cinéma, où ils manquent de naturel.

Cahiers Reprenons le fil de votre œuvre. Nous en étions restés à « The First Legion »...

Sirk C'est là que j'ai employé Barbara Rush pour la première fois. C'était l'adaptation d'une pièce à succès que nous tournâmes entièrement dans un monastère, sans un seul plan de studio. Puis, « Week-end with Father », une petite comédie un peu folle, une satire des végétariens. Je suis d'ailleurs deve-

nu végétarien lors de ce film et le suis resté plus ou moins. C'était donc un peu la satire de moi-même que je faisais.

Cahiers Vous avez donc très souvent adapté des pièces de théâtre et des romans pour le cinéma. Que pensez-vous du problème de l'adaptation ?

Sirk D'une manière générale, je crois qu'il vaut mieux adapter vraiment, c'est-à-dire faire des changements. Le film étant un moyen d'expression différent du roman, la technique d'introspection qu'utilisent Joyce ou même Faulkner, le monologue intérieur, ne peut s'exprimer techniquement de la même façon au cinéma. C'est évident. Les modifications sont donc inévitables. Lorsque j'ai adapté « Pylon » de Faulkner pour en tirer « The Tarnished Angels », j'ai été amené à faire des changements assez sensibles. Or, Faulkner m'a lui-même confié qu'il considérait ce film comme le meilleur de ceux qui furent réalisés d'après ses romans. Il a même été jusqu'à me dire qu'à bien des égards j'avais amélioré l'original. Faulkner était pourtant très sévère avec les adaptations de ses œuvres. Il faut dire qu'il adorait l'interprétation de Rock Hudson, son talent, sa simplicité. Il pensait que ce serait un nouveau Gary Cooper. L'avenir n'allait pas confirmer ces prévisions.

Cahiers Votre collaboration avec Rock Hudson avait commencé avec « Has Anybody Seen My Gal ? »...

Sirk Effectivement, et elle allait durer longtemps. Il n'était rien du tout alors, mais il était très jeune. A l'Universal, il était considéré comme un très mauvais acteur. Cependant, il avait très envie d'apprendre, son rêve était de devenir un bon acteur et je puis dire, non sans fierté, que c'est moi qui me suis chargé de l'y aider. Il accepta de jouer dans « The Tarnished Angels » un rôle très inhabituel pour lui mais dans lequel je ne voyais aucun autre acteur américain. En Amérique, on aime bien cataloguer les gens et les forcer à faire toujours la même chose parce que ça marche mieux ainsi, commercialement.

Cahiers A peu près en même temps, vous lanciez également Barbara Stanwyck...

Sirk C'est par elle que valait surtout « All I Desire ». Elle y était une jeune célibataire qui représentait l'Amour. Je voulais, en fait, surtout rendre à l'écran l'atmosphère d'une petite ville américaine. C'était cela le vrai sujet du film. Si bien que c'était un peu la même histoire que celle de « There's Always To-Morrow », où Fred Mac Murray était très drôle dans le rôle d'un fabricant de jouets vivant un peu dans un monde à part. Une fille qu'il avait connue réapparaissait et détruisait presque sa vie de petit bourgeois. Puis, j'ai eu très envie de faire un western, et ce fut « Taza, Son of Cochise », dans le désert de l'Utah. Si Chandler pouvait à la rigueur passer pour un indien, Hudson était, lui, beaucoup moins convaincant, mais je me suis bien amusé. Le tournage fut très pénible car il faisait une chaleur torride, mais le pays était si beau et les Indiens si romantiques et... si sales, puant comme des bêtes sauvages !... La même année, je tournai aussi « Magnificent Obsession ». La première version, celle du regretté John Stahl, avait eu beaucoup de succès, ainsi que le livre de Lloyd Douglas d'où elle était tirée et la version que j'en ai faite fut une des opérations les plus fructueuses de l'Universal.

Cahiers Avec « Captain Lightfoot », vous abordiez pour la première fois le Cinémascope...

Sirk Oui, et je devais, par la suite, utiliser souvent ce format, mais je ne l'aime pas trop. Il « magnifie » peut-être la réalité quand on projette le film dans une grande salle, mais on le coupe si souvent dans les petites ! En fait, ça n'ajoute pas vraiment à la qualité du film. Au théâtre, j'avais mis en scène beaucoup de pièces irlandaises, car j'aime énormément la littérature de ce pays, or, ce que j'ai voulu faire avec ce film, c'est une évocation de l'Irlande, un film qui soit à la fois révolutionnaire et souriant, grâce à une certaine ironie envers ce sérieux que mettent les Irlandais à parler de leur Révolution. N'étant pas Irlandais, je pouvais prendre des distances par rapport à ces choses-là. Je crois que dans ce film Rock Hudson était vraiment très bon.

Cahiers Mais dans « All That Heaven Allows », il n'est pas possible de croire complètement au personnage qu'il incarne...

Sirk Ce film, qui n'a pas coûté très cher, fut un prodigieux succès financier. Le succès américain vient d'ailleurs de ce que le film était fondé sur une philosophie typiquement américaine, celle d'Emerson et de ses disciples, philosophie où la nature tient une grande place. Et je vous assure que, quoique vous pensiez du film, les dialogues en étaient sublimes et très logiques. Le thème du retour à la nature était, sans doute, inspiré par Rousseau. Son influence n'a d'ailleurs gagné l'Amérique qu'assez tard parce qu'à l'époque où il écrivait, les problèmes qu'il abordait ne se posaient pas encore aux Américains qui n'avaient que des contrées sauvages et pas encore construit de villes. Ce désir de retour à une vie primitive et simple était à mon sens parfaitement incarné par cet homme qui s'occupait de faire pousser des arbres, vivait dans un jardin et méprisait l'argent et la haute bourgeoisie. Or, ça, c'est tout le rêve américain.

Cahiers Si vous nous disiez quelques mots de votre « classique » « Written on the Wind »...

Sirk Ce film, produit par Albert Zugsmith, fut le fruit d'une très heureuse collaboration entre lui et moi. D'ailleurs ce pauvre Zugsmith qui n'a plus, depuis, produit un autre film « à succès », m'a téléphoné il y a quelques jours pour me demander si je n'accepterais pas de faire pour lui une adaptation des fameuses « Mémoires de Fanny Hill » ! J'ai refusé. Pour « Written on the Wind » l'interprétation était vraiment excellente, ce qui explique le grand succès de ce film dans le monde entier. J'ai travaillé avec beaucoup d'attention à la couleur et j'ai même organisé des scènes en fonction seulement de la couleur, en faisant moi-même des tableaux pour chaque scène. J'ai voulu faire là un film baroque et je crois que, sur la couleur, c'était assez réussi.

Cahiers On retrouve le thème de l'impuissance sexuelle dans bon nombre de vos films...

Sirk Oui, peut-être parce que c'est aussi un des grands problèmes de la vie moderne... L'homme d'aujourd'hui est souvent presque « impotent » devant la religion, ou dans sa conduite, car il ressent une certaine frustration. Vous savez que, médicalement, il est prouvé que si vous pensez trop à l'acte sexuel vous perdez votre pouvoir sexuel. Cela est vrai de Robert Stack et d'une certaine catégorie d'américains de la haute bourgeoisie.

Cahiers Ne vous efforcez-vous pas dans vos films de décrire des milieux assez fermés...

Sirk Si, vous avez entièrement raison, et je dois dire que mon idéal est la tragédie grecque où « tout se passe en famille, dans un même lieu ». Et cette famille est à l'image du monde, elle en est le symbole. C'est différent du drame naturaliste qui présente simplement une « tranche de vie » et rien de plus. Il faut l'unité de lieu.

Cahiers Le thème de l'échec est également une des constantes de vos films...

Sirk Oui, bien sûr... C'est même un des seuls thèmes qui me passionnent vraiment. Le succès ne m'intéresse pas, seul l'échec me passionne. La fin de « Written on the Wind » est à cet égard très significative : elle a tout perdu, elle n'a plus rien... Je ne veux pas dire l'échec dans le sens où le prennent les auteurs décadents, les néo-romantiques qui prônent la beauté de l'échec. C'est plutôt l'échec qui vous envahit sans raison et non celui que vous pouvez trouver par exemple dans les œuvres d'Hoffmannstahl. L'échec est un des seuls thèmes dramatiques vraiment passionnants.

Cahiers Pourquoi cette construction cyclique qui est caractéristique de vos films ?

Sirk Parce qu'elle me paraît être un schéma dramatique tout à fait fascinant. J'aurais voulu l'employer plus souvent, mais je n'ai pas toujours pu. Voilà encore un effet de la « frustration » qui est caractéristique de notre époque : on n'avance pas, on tourne en rond...

Cahiers « The Tarnished Angels » est fait tout entier à partir de ce thème

de l'absurdité du monde...

Sirk Oui, c'est vrai. Mais ce qui est important, c'est qu'avec ce film, j'ai eu la liberté la plus complète qu'on puisse souhaiter. J'ai lu l'histoire pour la première fois en 1936 et elle me plut tout de suite beaucoup. J'étais très fasciné — en tant que cinéaste — par ces « bohémiens de l'air ». C'était une des histoires les moins connues de Faulkner et elle intéressait très peu les gens de cinéma qui préféraient de beaucoup ses œuvres mélodramatiques plus connues comme « Sanctuary ». Je crois que l'adaptation que nous avons faite était assez bonne. Il y avait une tristesse extraordinaire dans cette histoire et dans le personnage de Stack. Je connais beaucoup de personnes qui sont comme lui, toujours à l'affût de la vie, et qui croient qu'elle leur échappe. Même si ce film n'a pas eu autant de succès que d'autres que j'ai faits, je trouve particulièrement émouvant le cas de ce reporter qui est entraîné dans cette atmosphère fascinante, par leurs étranges habitudes sexuelles, par le fait qu'ils soient complètement différents de lui, le sentiment infini de tragédie qui se dégage de leur existence. Dans le dernier acte du film, on sait ce qu'est le « Wake » irlandais (la veillée funèbre et le petit matin qui la suit). Cette impression-là, c'est moi qui l'ai ramenée d'Irlande et qui l'ai ajoutée au livre de Faulkner : quand les personnages sont assis autour de la même table, on peut penser aux Irlandais qui s'asseyent en cercle et se lamentent sur la perte de leurs héros.

Cahiers Il nous semble que les enfants ont dans vos films la position de spectateurs innocents devant lesquels se déroule le drame...

Sirk Oui, certainement, car ce contraste m'intéresse beaucoup : c'est un monde qui est en train d'en regarder un autre qui se dégrade, et qui ne sait pas encore si son sort à lui sera le même... Le regard d'un enfant est toujours fascinant, il semble vouloir dire : est-ce cela que la fatalité me réserve à moi aussi ?

Mais ces enfants sont-ils vraiment purs ? Je ne le crois pas. Comme leur innocence sera détruite elle aussi, ils ne sont pas à mon avis des symboles de pureté, tant s'en faut. On utilise d'habitude les enfants dans les films, seulement à la fin, pour montrer qu'une nouvelle génération commence. Dans mes films, c'est exactement le contraire que je veux suggérer : je crois, moi, que ce sont les tragédies qui recommencent, toujours et toujours...

Cahiers Préférez-vous comme nous « A Time to Love and a Time to Die » à « Battle Hymn » ?

Sirk « A Time to Love and a Time to Die » ne fut financièrement qu'un succès moyen. Mais je le préfère. C'est une histoire qui m'est très chère : nous, les spectateurs, savons déjà que la fin ne peut pas être heureuse, mais les personnages du film, eux, continuent de mener tranquillement leur vie quotidienne; peut-être pour se cacher le tragique de la réalité. Mais ils vont inévitablement vers leur fin. L'insuccès du film est sans doute dû à ce pessimisme qui dérangeait le spectateur. Quant à « Battle Hymn », c'était l'illustration d'un fait authentique qui s'était passé en Corée. La vie est-elle le plus beau des mélodrames ?

Cahiers Vous êtes très attaché à l'idée d'un bonheur très bref, somme d'instants privilégiés, n'est-ce pas ?

Sirk C'est que je ne suis pas aussi pessimiste que je puis en avoir l'air. Et je crois de toute façon que le bonheur existe, ne serait-ce que par le simple fait qu'il peut être détruit. Un bonheur sans faille serait comme un poème mal écrit... Je pense que si l'on avait fait un « happy end » à la fin de « A Time to Love and a Time to Die », ce qui dans le cadre de l'histoire était logiquement possible, on n'aurait pas eu cette impression de douceur extrême dans les rares moments de bonheur que partagent les héros. Il n'y a que les choses qui sont condamnées pour être aussi douces. Les choses qui durent peuvent avoir une certaine beauté en elles-mêmes, mais elles n'ont pas cette force étrange qui ne se manifeste qu'à certains moments, comme par exemple dans cette scène où Gavin et Pulver réalisent que c'est leur devoir d'être heureux car le monde autour d'eux s'effondre : il faut qu'à ce moment, ils jouissent autant qu'il est possible de leur bonheur, qu'ils s'enivrent... Les vrais bonheurs ne durent jamais. Voyez-vous, « Shockproof » était, dans la version de Samuel Fuller, un peu construit sur ce même schéma : deux personnes traquées dont le bonheur ne dure qu'un moment car il va être détruit. Et ces personnes sont elles-mêmes les agents de cette destruction, lors même qu'elles tentent de faire durer leur bonheur, de le prolonger. Quel dommage qu'on n'ait pu mettre cela dans le film !

Cahiers Pour reprendre Jean-Luc Godard, ne peut-on pas dire de tous vos films qu'ils sont un peu une imitation de la vie, le reflet d'un monde imaginaire que l'on ne peut entrevoir que les yeux fermés ?

Sirk Si, c'est exactement cela. Et j'aurais fait « Imitation of Life », de toute façon, rien que pour le titre. Je le trouve merveilleux, et il est malheureux qu'en français ou en allemand, il ne soit traduisible qu'à moitié et perde beaucoup de son étrangeté. Il y a une expression en anglais que je trouve merveilleuse et qui, à mon avis, exprime la totalité de l'art, ou au moins son langage : seeing « Through a Glass Darkly » (voir à travers un miroir, confusément). Cela veut dire que tout, même la vie, vous est inévitablement ôté, on ne peut saisir ni même toucher cette impression, on ne peut atteindre que ses reflets. Si vous essayez de saisir le bonheur lui-même, vos doigts ne rencontrent qu'une surface de verre car ce bonheur n'a pas d'existence propre et, probablement, il n'existe qu'à l'intérieur de vous-même. Cette manière de voir les choses vaut à mon avis cent fois mieux que la manière des écrivains naturalistes qui essayaient, eux, d'enlever ce miroir dont je vous parlais pour faire du spectateur presque le protagoniste de l'action : on peut même avec eux sentir l'odeur des choux dans la cuisine. Cela, ce n'est pas de l'art, je crois quant à moi que Zola est un des écrivains les plus ennuyeux qu'on puisse imaginer, si l'on met de côté quelques-unes de ses nouvelles. Je me méfie des gens qui ne font pas vraiment de l'art, sauf s'ils sont « engagés » d'une manière ou d'une autre : car alors leur engagement leur tient lieu de style. Je crois que l'art doit établir des distances et j'ai été étonné en revoyant mes films du nombre de fois où j'avais utilisé des miroirs car ce sont les symboles mêmes de cette distance. Pour des raisons quasi mystiques, les miroirs exercent sur moi une étrange fascination. Je ne m'étais pas rendu compte de l'emploi systématique que j'en faisais avant que Metty, mon caméraman, ne me plaisantât à ce sujet : « Mais décidément, il te faut toujours un miroir. » On comprend que cela ennuie particulièrement un caméraman. J'aime bien donner ces impressions lointaines, si faibles qu'on a le sentiment qu'elles ont été filtrées... Ce qui est intéressant dans le phénomène optique du miroir, c'est qu'il ne vous montre pas comme vous êtes, mais qu'il vous montre l'envers de vous-même. Je crois que cela fascinait aussi Brecht, sans oublier les surréalistes, mais je crois que ceux-ci ont exagéré dans ce sens, car si on va trop loin, on détruit la chose.

Cahiers Vous n'êtes jamais allé aussi loin dans le mélodrame qu'avec « Imitation of Life »...

Sirk Ce film est une parabole sur la vie américaine et peut-être même peut-on dire que par les problèmes qu'il traite, il est « engagé » : il est encore plus tragique de voir une jeune fille essayer d'échapper à sa race, car c'est une tragédie intérieure, que de décrire les méfaits de l'esclavage.

Cahiers Nous aimons beaucoup la scène finale de ce film.

Sirk C'est encore une version du « Wake » irlandais, une lamentation sur les morts.

Cahiers Votre position personnelle se reflète-t-elle plutôt dans la fin très pessimiste de « The Tarnished Angels » ou dans celle, un peu plus heureuse, d' « Imitation of Life » ?

Sirk Dans « The Tarnished Angels », bien sûr... La fin de « Imitation of Life » est un peu un compromis, bien qu'en vérité elle ne soit pas si optimiste que cela... (Propos recueillis au magnétophone par Serge Daney et Jean-Louis Noames.)

J. D.
ou les racines du rêve
(Suite de la page 41)

mythologie d'avant-guerre : l'entraineuse fatale (par ailleurs rêve de débauché ou de puceau, comme l'argent du jeu est rêve de pauvre ou de richard).

La Moreau de « La Baie des Anges » jette son amant dans l'enfer du jeu, un peu comme la Lola-Lola de « L'Ange Bleu » (1930) conduit à la déchéance le professeur Unrath. La Lola de Nantes, elle (plus éloignée de la Marlène de Sternberg, plus proche de celle de Tay Garnett — de part et d'autre de ce moyen terme que constituait celle de Walsh dans « L'Entraineuse fatale », 1941), fait sans le vouloir (« Moi qui voudrais que tout le monde soit heureux ! ») le malheur de Roland. Malheur dont celui-ci dans « Les Parapluies » semble s'être remis, bien qu'il y pense encore (« Autrefois j'ai aimé une femme »...) mais qui continuera de creuser son chemin puisque, bien longtemps après, un vieux monsieur, poussé au désespoir par des années de refus, finira par la découper, Lola, à Rochefort, en morceaux.

Voyons maintenant la mère de « Cherbourg ». Elle est assurément bien loin de l'entraineuse, puisque reprise de la mère de Nantes, mais n'oublions pas que celle-ci avait été danseuse (et que sa fille voulait être danseuse : une petite Lola, déjà, en quelque sorte une Lolita). Elle n'a rien non plus de fatal, mais elle couve sous sa gentillesse une dureté profonde : si elle ne va pas jusqu'à faire délibérément le malheur de sa fille (mais elle trahit par un geste son désir de subtiliser son courrier), elle n'en souhaite pas moins, au fond, que la séparation des deux jeunes gens dure jusqu'à ce que rupture s'ensuive — et mariage avec un autre. La mère de Rochefort, elle, semble s'être bien vite résignée à une séparation d'avec les deux petits monstres qui lui étaient venus par hasard. Mais c'est aussi cela, le monde des femmes : de coups de tête en résignations, de passions en indifférences, de « c'est comme ça » en « c'est la vie », la simple et saine cruauté de l'existence.

Par ailleurs, si l'on songe que la phrase du « Pickpocket » à Jeanne (« Quel drôle de chemin il m'a fallu faire pour parvenir jusqu'à toi ») pourrait s'appliquer à presque tous les personnages de Demy, on constate que dans « Les Parapluies » cette phrase prend un sens dont l'ironie se fait particulièrement atroce, en même temps que, au terme d'un apparent paradoxe, on découvre que « La Baie des Anges » est le seul des Demy où elle ne saurait trouver place.

C'est que, par rapport aux autres films, « La Baie des Anges » est un film « dénaturé ». Ou plutôt, un film où, si je puis dire, la nature des autres n'est présente qu'en nous tournant le dos. Car les mêmes éléments que nous trouvons ailleurs font ici l'objet d'un certain nombre de distorsions. Cette ville en bordure de mer (cadre premier de tous les Demy), n'est pas un port, pas plus que cette mer n'est une mer, qui, du point de vue de l'Atlantique, se définit comme immobile et fermée, donc, et doublement, comme une « anti-mer ». La ville elle-même se constitue doublement en « anti-port » : son centre vital est un lieu clos (le casino), lui-même lieu privilégié d'échange, mais d'échange « gratuit », en quelque sorte « endogamique », et qui se situe ainsi, par rapport au véritable échange (dont le port est un des lieux majeurs), comme le vice solitaire par rapport à l'amour. Si l'on ajoute à cela qu'au couple mère-fille des autres films fait ici place le couple père-fils (avec les inversions en chaine qui s'ensuivent), nous voyons que, par rapport aux autres films, celui-ci se constitue en « Anti-Film ».

Tout se passe comme si le film avait voulu au départ exprimer sa différence.

Comme si, sachant bien qu'il ne masquerait pas longtemps sa noirceur (fût-ce par la blancheur de la nuit finale), il pouvait au moins la constituer en exception, parenthèse sans lien aucun, à la limite, avec le reste de l'œuvre dont la nature profonde serait essentiellement autre. Mais dans la mesure même où le film établissait ainsi son altérité (stade auquel effectivement nous en restons si nous nous contentons de démasquer sa noirceur — et ici on peut même supposer, suprême perversité, que le masque ne se trouvait là que pour nous inciter à l'enlever — et à en rester là), dans la mesure et dans la façon mêmes où il s'obstinait à se différencier des autres, il révélait la conscience qu'il avait d'être, non tant leur contraire que leur envers, leur face cachée ou leur conscience obscure. En ce sens, sa noirceur n'est autre que la traduction en clair de leur face obscure, à moins qu'il ne faille voir dans leur face claire à eux la traduction obscure (comme dans un cryptogramme — ou un miroir selon saint Paul) de sa noirceur à lui. Mais poser en système ce « message », qui doit rester obscurément présent à la conscience, comme il l'est dans l'œuvre, n'aboutirait qu'à des transpositions arbitraires. Car aucune « clef » n'est ici à trouver. Ouvrez l'œuvre elle se ferme ; fermez-la elle s'ouvre ; prenez le noir, prenez le rose, c'est du pareil au même.

Tout vient sur le même plan, avec l'indifférence de l'évidence, pour constituer un seul et même événement qui a la transparence et l'opacité de certaines entités têtues. Est-ce doux ou rude, brut ou façonné, un galet, et ça n'appelle-t-il pas indifféremment la contemplation, la caresse et le meurtre ? Demy, lui, a choisi le parti pris des êtres, mais il ne s'ensuit pas dans l'œuvre telle ou telle tonalité dominante — chaude ou froide (faudrait-il alors se référer à l'atonalité et, passant à une autre référence musicale, dire de cette œuvre, comme on dit de la musique, qu'elle ne voudrait rien dire ?). Tout vient sur le même plan, marqué de cette même légèreté qui, vue sous un autre angle, peut aussi bien être gravité. Et que rien ne soit grave, c'est cela, justement, qui est grave, et si tout est grave, alors, finalement, plus rien ne l'est. Mais cette réduction au « même plan », avec l'ambiguité et la poésie qui en naissent, elle était à l'œuvre déjà quand nous avons vu sa logique mettre sur le même plan coq-à-l'anesque (comme on dit aussi que fait la logique du rêve) les calembours, les catastrophes et tous leurs entre-deux ; et cette même logique définissait déjà « Lola », où tout devenait mystérieux, où rien ne l'était plus, suivant l'angle sous lequel on choisissait de voir le film — et la vie.

Nous sommes dans cette autre logique, ou géométrie, où les plans courbes font tout se recouper en d'éternels retournements, monde clos, là aussi, peut-être, entrainant ceux qui s'y enferment vers quelle dangereuse dérive? Encore que cette dérive, au fond, qui menace-t-elle ? Pas ceux, après tout, que la rondeur du monde ramènera toujours — au fil de leurs détours — au point où s'assure leur ancre, tandis que le droit fil de la linéarité va nous entrainer, nous, à quelles extrémités ? Comment est le monde et qui est dedans ? A travers le cas de Bidou-le-Menteur, une vieille chanson (du temps que l'humour et la dialectique faisaient encore bon ménage) disait pour sa part fort bien le problème :

« Bidou dit que la terre est ronde
« Mais l'on croit qu'elle est carrée
« Il sait donc pas qu'il est dans l'monde
« Il marche parce qu'il est obligé... »

Michel DELAHAYE.

LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT Film français en eastmancolor et Franscope de Jacques Demy. **Scénario** : Jacques Demy. **Images** : Ghislain Cloquet. **Musique** : Michel Legrand. **Décors** : Bernard Evein. **Chorégraphie** : Norman Maen. **Son** : Jacques Mawart. **Montage** : Jean Hamon. **Assistant** : Michel Romanoff. **Interprétation** : Catherine Deneuve (Delphine Garnier), Françoise Dorléac (Solange Garnier), Danielle Darrieux (Yvonne), George Chakiris (Etienne), Gene Kelly (Andy Miller), Michel Piccoli (Simon Dame), Jacques Perrin (Maxence), Gover Dale (Bill), Henri Crémieux (Subtil Dutrouz), Jacques Riberolles (Guillaume Lancien), Geneviève Thénier (Josette), Pamela Hart (Esther), Leslie North (Judith), Agnès Varda (Une bonne sœur), Daniel Mocquay (Un marin), Dorothée Blank (Une passante).
Dir. de prod. : Philippe Dussart. **Producteurs** : Mag Bodard, Gilbert de Goldschmidt. **Production** : Parc Film, Madeleine Films, 1966. **Distribution** : Comacico. **Durée** : 2 h.

8 films français

Les Demoiselles de Rochefort. Film en scope et couleur de Jacques Demy. Voir Petit Journal n° 181, p. 8 (tournage). « J.D. ou les racines du rêve » (Delahaye) dans ce numéro, p. 30.

Deux ou trois choses que je sais d'elle. Film en scope et couleur de Jean-Luc Godard. — Voir « Versus Godard » (Bertolucci), « Notes » (Narboni) dans notre n° 186, p. 28, « J.-L.G. ou l'urgence de l'art » (Delahaye) dans notre n° 187, p. 26, « De trois films et d'une certaine parole » (Téchiné) dans ce numéro, p 48 et critiques dans un prochain numéro

Fantomas contre Scotland Yard. Film en scope et couleur de André Hunebelle, avec Jean Marais, Louis de Funès, Mylène Demongeot, Françoise Christophe, Jacques Dynam. — La suite des précédents Mais on ne dira jamais assez ni la tristesse, ni la laideur, ni l'impuissance même à divertir qui que ce soit, de ces séries-suicides où c'est à qui perd gagne entre acteurs et cinéaste. Le cinéma français va mal, et ce sont des « remèdes » de ce genre (inférieurs aux pires séries télévisées) qui l'achèvent. — J.-L.C.

Mouchette. Film de Robert Bresson. Voir critiques dans ce numéro, page 63.

Le Scandale. Film en scope et en couleur de Claude Chabrol, avec Anthony Perkins, Maurice Ronet, Yvonne Furneaux, Stéphane Audran, Christa Lang. Voir Petit Journal n° 184, p. 11 (tournage) — Chef-d'œuvre d'illusion. Non. « Le Scandale » ne requiert pas, comme les films d'Hitchcock et de Lang, et contrairement à ce que prétend Chabrol, une lecture à plusieurs niveaux, plusieurs visions, un étagement de l'analyse. Loin de se superposer et d'entrer ainsi en résonance, les divers niveaux du film — le policier, la critique sociale, le métaphysique (thème, eh oui, du dédoublement) — sont tout au plus contigus, successifs et non simultanés, donc l'un après l'autre lisibles et épuisables Il n'y a pas plusieurs films en un, mais un mélange dont les composants font bande à part, film tiré à hue et à dia, à mi-chemin des « Godelureaux » et de ces mauvaises plaisanteries policières à quoi Chabrol semble avoir décidé de consacrer son talent. Si bien que l'intrigue ne vaut que ce que valent ses héros, et comme Chabrol les a choisis idiots et vides, et que de plus il s'ingénie à les rendre odieux et ridicules, les chargeant à outrance (mais pourquoi, alors, filmer ce que l'on déteste le plus au monde ? Ou bien cette horreur n'est-elle que feinte ?), le résultat de cette conjonction doublement plate ne peut être que piteux, quelle que soit l'aisance stylistique du cinéaste. « Le Scandale » dit adieu à la méchanceté guère aimable et d'autant plus admirable des « Bonnes Femmes » : la critique que Chabrol y fait de la haute bourgeoisie, et qui se veut féroce, ravit au premier chef la part la plus bourgeoise du public. Voici le piège désamorcé, la bombe inoffensive · « Le Scandale » est un jeu de bonne société. Quant à la « mise en scène », son brillant, son efficacité, son habileté — ses qualités — sont précisément autant de cautions supplémentaires à la compromission fondamentale de Chabrol Poudre aux yeux. Reste le plus grave: Nous n'avons jamais cessé, même au dur temps des « Tigres », de faire confiance à Chabrol, non seulement par politique d'auteurs, mais parce qu'il semblait attendre, à travers tant de foutaises auxquelles d'ailleurs il ne devait pas croire beaucoup lui-même, son heure et son sujet Ce devait être « Le Scandale ». Eh bien ! il semble que la perversité chabrolienne se soit prise à ses pièges. Les effets de style sont impuissants à racheter la gratuité de l'entreprise, parce qu'ils sont indissociables d'elle. Tout le système de Chabrol, c'était la foi en la mise en scène comme transcendance du sujet, des personnages, comme lieu d'élection du propos, refuge des valeurs et des significations du film On voit bien ce qu'un tel système (hérité de l'hollywoodien) a de vicieux : il conduit le cinéaste à se désolidariser des trois quarts de son film. Or, la notion d'auteur, aujourd'hui où les contraintes et compromis sont des **choix**, ne prend corps que dans une responsabilité totale. Si Chabrol a voulu plusieurs niveaux dans « Le Scandale », croyant se préserver des uns par les autres, il faut penser alors que c'est lui et non son film qu'affecte un tel dédoublement Chabrol en guerre contre lui-même, critique et complaisance du même au même · entrerait-il autant de masochisme que de méchanceté et de prudence dans le complot chabrolien ? C'est ce que, déjà, « La Ligne de démarcation » incitait à penser. A moins, puisque le rêve de se vouloir autre et d'exiger que toute chose vaille pour une autre caractérise les conduites enfantines, à moins que tout cela ne soit encore qu'enfantillages. Mais le cinéma a grandi (mûrissement auquel « Le Beau Serge », par exemple, ou « Les Bonnes Femmes » ne contribuèrent pas peu). — J.-L C

Un idiot à Paris. Film en couleur de Serge Korber, avec Jean Lefebvre, Dany Carrel, Bernard Blier. — Caricature vraiment outrée d'une bonne cinquantaine de navets français. Une pute au grand cœur et au compte en banque appréciable favorise l'ascension sociale et les progrès tant esthétiques que sexuels d'un débile Serge Korber semble avoir trouvé sa voie dès son second film et ce n'est pas nous qui allons le lui reprocher, nous que ses courts métrages ou les randonnées à vélo de Marie Dubois et Trintignant sur le sable de Perros-Guirec étaient loin de transporter au dix-septième ciel. Comme le dit Truffaut à Michel Aubriant (« Paris-Presse », 12 avril), des machines à millions, « il en faut ! » Korber a du même coup trouvé les admirateurs qu'il mérite : Jean Duché ému : « On voudrait parfois être cet idiot-là », Léon Zitrone reconnaissant : « Le plus étincelant dialogue qu'Audiard ait écrit » (extrait dudit . « Le micheton d'aujourd'hui quand y s'envoie en l'air c'est avec Zitrone, Chapatte et Couderc ! ») et. M° René Clair, pour une fois modeste : « Je suis fier de mon élève » (il s'agit de Dany Carrel). Mais comme dit Truffaut : « L'idéal serait que tous les films aient du succès. Même ceux d'Audiard et de Delannoy (...) Je ne suis pas ennemi d'un cinéma de recherche mais il ne faut pas oublier que le cinéma est d'abord spectacle. » Mais alors que je suis sur le point de me réjouir, moi aussi, en constatant qu'une « certaine tendance du cinéma français » est bien en vie (plus les films marchent — bons ou mauvais — plus on peut en faire — de bons ou de mauvais), je ne peux m'empêcher de songer que si aujourd'hui 12 avril les grévistes de Saint-Nazaire ont moins de succès que Serge Korber, il y a peut-être là un rapport qui ne demande qu'à être aperçu et un paradoxe tout à fait scandaleux qui ne demande peut-être qu'à être souligné, comme le faisait Godard le 27 janvier (dans « Le Monde ») : « L'ouvrier de la C.G.T. qui fait grève le lundi, disons pour l'amélioration des conditions de travail, aura été, le dimanche, l'un des spectateurs qui font le succès d'un film du genre « Les Grandes Familles ». Il aura aimé, le dimanche, le type (Jean Gabin) contre qui (Pisani ou Jeanneney) il se battra lundi. » Soit pour « Un idiot à Paris », Bernard Blier et Sanguinetti. Alors, si l'on ne fait rien pour essayer d'améliorer cela, il n'y a aucune raison pour que cela s'améliore tout seul. Bien sûr Truffaut dit généreusement : « Je n'écrirais plus certains articles que j'écrivais autrefois quand j'étais critique Je me sens aujourd'hui solidaire de tous les gens qui font le même métier que moi », mais il y a entre le métier de Kor-

ber et celui de Godard, par exemple, la différence qu'il y a entre le soldat de carrière et l'objecteur de conscience, comment pourraient-ils, dès lors, se sentir solidaires ? Pour nous, nous ne nous sentons pas le moins du monde solidaires de Korber. Il est vrai que nous ne faisons pas le même métier. (Mais Godard : « Si je ne pouvais plus tourner, oh ! je ferais autre chose. J'irais plus souvent au cinéma. Je ferais de la critique. Il y a peut-être là comme une attitude morale »). — J.B.

Le Vicomte règle ses comptes. Film en scope et couleur de Maurice Cloche, avec Kerwin Matthews, Sylvia Sorrente, Jean Yanne. — Bien que pratiquant également l'assonance dans le titre, n'arrive pas à régler celui de son bressonien et prestigieux aîné. Son affligeante laideur, l'incroyable bêtise des dialogues et le jeu continûment ridicule des acteurs inciteraient à penser à quelque dimension parodique, si le nom de Cloche à la « mise en scène » n'obligeait à lui accorder la plus sérieuse attention. Garvarentz continue imperturbablement à doter les meilleurs navets français de sa tonitruante musique, aidé par un Dick Rivers particulièrement inspiré par le thème du beau et redoutable « Vicomte ». Seul s'en tire à peu près Jean Yanne qui, répondant au doux nom de Biette, joue de l'électronique comme pas un — J.N.

Le Vieil Homme et l'enfant. Film de Claude Berri. — Voir « petit journal » (Andrevon) dans notre nº 184, p. 9 et critique dans un prochain numéro. — Ces petites chroniques d'enfance et de guerre sont le film de quelqu'un qui sait regarder la vie et la faire regarder ; qui sait allier la plus extrême élaboration et le plus extrême naturel ; qui sait montrer, dans les grandes ou les petites choses, comment elles renvoient du particulier au général et de l'accessoire à l'essentiel. Ainsi, la condition de l'enfant juif, nœud du film, nous renvoie constamment à la condition de l'enfant tout court, découvrant et affrontant le monde. Monde marqué de signes dangereux (de la circoncision à la tonsure — maladie ou punition) ; de dépaysements brutaux (juifs-catholiques ; ville-campagne) ; de tabous étranges (antisémitisme, végétarisme) ; de jeux d'enfants ou d'adultes, habituels, rituels ou marginaux. Du sujet aux notations — et retour — qui s'entrelacent et s'entrefiltrent, tout est frappé au coin de la plus grande pénétration, et le résultat est cet objet rare : un grand film qui soit aussi un film sur la France — et France d'une certaine époque : 1944. Par là, le film se trouve recouper parfois le ton de celui de Dewever : « Les Honneurs de la guerre ». C'est sans doute qu'ils se sont donnés tous deux le même Patron : Renoir. M. D.

10 films américains

Beau Geste (Beau Geste le Baroudeur). Film en scope et couleur de Douglas Heyes, avec Guy Stockwell, Doug McClure, Leslie Nielsen, Telly Savalas, David Mauro. — Dans son actuelle politique des remakes, l'Universal fait donc succéder Heyes à Herbert Brenon et William Wellman. Accablant pour le nouveau réalisateur, ce changement l'est au moins autant en ce qui concerne les acteurs (les Ronald Colman, Ray Milland, Brian Donlevy, Gary Cooper des précédentes versions ne trouvant évidemment pas de remplaçants). L'homosexualité du scénario est particulièrement développée dans cette mouture et mises à part deux ou trois belles idées (le fort et sa garnison de cadavres, etc.), l'ensemble est bien ennuyeux, aggravé par un tirage de copie inqualifiable. — R.C.

Grand Prix (Grand Prix). Film en scope et couleur de John Frankenheimer, avec James Garner, Eva Marie Saint, Yves Montand, Françoise Hardy, Toshiro Mifune, Kyoko Kosaka, Kumiko Muraoka. Voir Petit Journal nº 187, p. 11 (Frankenheimer). — « The Manchurian Candidate » et « Seven Days in May » marquèrent, l'espace d'un instant, l'œuvre de Frankenheimer de quelques velléités polémiques et politiques, bien souvent amalgamées, il est vrai, à un sens du spectacle raccoleur et efficace assez déplaisant. « Grand Prix », au contraire, jette cartes sur table, affiment sans prétention à la hauteur de son ambition. Humilité qui n'empêche pas les moments dramatiques du film d'être insupportables, puisqu'il ne s'agit que d'une suite de champs-contre-champs figés sur des coureurs en larmes et des rédactrices de mode à problèmes. Et l'aspect esthétique de la course (cf. Hawks) d'être inexistant, chacune de ces énormes images lancées à toute allure sur les divers circuits proposés étant d'une laideur, d'une fausseté peu communes. Que reste-t-il à l'arrivée ? Un très beau plan, interminable travelling lancé à deux cent cinquante à l'heure sur le circuit de Monaco, qui parvient par sa seule continuité à exprimer tout à la fois la fascination et la peur, la haine de cette vitesse infernale, par ailleurs tronquée parce que sublimée par un metteur en scène formule « Z ». — S.R.

Intramuros / The Walls of Hell (Les Murailles de l'Enfer). Film de Gerardo de Leon et Eddie Romero, avec Jock Mahoney, Fernando Poe jr., Mike Parsons, Oscar Roncal, Cecilia Lopez. — Héroïques Philippins, abjects Japs, valeureux Américains. Nous connaissons la musique. Les scènes dialoguées sont sinistres, celles de combat astucieusement ficelées et on pourra noter que les troupes régulières américaines arrivent lorsque tout est terminé... Les admirateurs de Jock Mahoney devront d'autre part constater que leur héros est plus fataliste que jamais. — R.C.

Kaleidoscope (Le Gentleman de Londres). Film en couleur de Jack Smight, avec Warren Beatty, Susannah York, Clive Revill, Eric Porter, Murray Melvin. — « Harper » (« Moving target » — « Détective privé »), c'était d'abord un rythme. L'image, le jeu de l'acteur, l'événement, semblaient soumis à un temps précieusement économisé, organisé avec la rigueur d'une mécanique de précision. D'où la complicité de notre regard entraîné malgré lui. D'où le sentiment de plaisir et de satisfaction que provoquait le déroulement inéluctable de chaque scène, de chaque surprise, de chaque transition. A certains moments, « Kaleidoscope » rappelle le précédent (poursuite finale, partie de poker, etc.). Mais ces morceaux de bravoure ne sont malheureusement plus que des instants morcelés par de lourds moments où le dialogue et l'ornement, la fioriture et la « psychologie » encombrent une action qui se devait au contraire d'être dépouillée et rapide. Oubliant le parti pris formel de « Harper » (qui consistait paradoxalement à ne pas tenir compte de la forme, mais seulement de l'acteur en mouvement, celle-là naissant de celui-ci), Smight fait de la belle image (plongée savante sur une table de jeu, travelling sur deux verres, etc.), ce qui rompt le tempo initial du film, et désamorce l'intensité de ses effets. Participant de cette chute de tension, Warren Beatty et son personnage semblent constamment freinés, le jeu du premier n'étant jamais cautionné par la définition (imprécise) du second ; et sont en tout cas inférieurs au Newman détective privé, dont tous les tics et revirements gratuits étaient (pour une fois) justifiés, puisqu'ils entraînaient l'image dans sa course folle. — S.R.

Not with my wife, you don't (Deux Minets pour Juliette). Film en scope et couleur de Norman Panama, avec Tony Curtis, Virna Lisi, George C. Scott, Carroll O'Connor, Eddie Ryder. — Genre bien périlleux que le vaudeville militaire, dont Hawks ou Edwards dans leurs meilleurs jours tirè-

rent le meilleur parti. Partant perdant, Panama arrive donc bon dernier. Cary Grant n'étant pas là, Janet Leigh non plus, on se demande bien ce qui pourrait pousser un spectateur à un tel rendez-vous. — P.B.

The Orgy of the golden nudes (Orgies). Film en couleur de Irwin Meyer avec Ingrid Albert, Mary Robbins, Robert Pansons, Abbey Heller. — A la recherche de la quadrature du cercle, un sculpteur la trouve dans la circularité de la folie (en immolant ses modèles). On comprend qu'il s'agit d'une parabole policière sur le thème du « Portrait Ovale ». Tout est affreux, surtout les statues (en or massif). Par deux fois, interlude type TV en moins esthète, sans aucun rapport avec le sujet : trois dames long-dévêtues conversent, horriblement guindées, au bord d'une piscine. D'où le titre. J.N.

The Pad ... and how to use it (Les Filles... et comment s'en servir). Film en couleur de Brian G. Hutton, avec Brian Bedford, Julie Sommars, James Farentino, Edy Williams, Nick Navarro. — Version pessimiste et partant plus réaliste, de « The Knack »: comment ne jamais l'avoir. Sur la dialectique du « looser » et du « winner » chère à Delahaye, Dino Risi dans « Il sorpasso », allait bien plus loin. La mise en scène de Hutton, très molle, parvient à rendre antipathiques (peut-être est-ce volontaire, auquel cas elle ne serait pas si molle que ça), les trois personnages, mais la fille reste assez curieuse (rappelant un peu Judy Holliday). Bande-son correcte, incitant à voir le film en entier (Mozart, Wagner...). — J.N.

The Sand Pebbles (La Cannonière du Yang-Tsé). Film en scope et couleur de Robert Wise, avec Steve Mac Queen, Richard Crenna, Richard Attenborough, Candice Bergen, Marayat Andriana. — Entre deux rixes, les membres de l'équipage de cette « Cannonière » se posent des problèmes qui voudraient sans doute avoir des résonances très contemporaines. L'ennui que l'on y éprouve n'en est que plus désolant. Il y a là une platitude et un conformisme que n'éclairent que bien faiblement le visage bergmanien (pas Ingmar, Ingrid) de Candice Bergen. — J.B.

Seconds (Opération Diabolique). Film de John Frankenheimer, avec Rock Hudson, Salome Jens, John Randolph, Wil Geer, Jeff Corey. Voir compte rendu de Cannes 66 (Fieschi) dans notre nº 179, p. 43 et Petit Journal nº 187, p. 11 (Frankenheimer). — « The Manchurian Candidate » trouva la vérification que l'on sait et « Seven Days in May » reste l'épée de Damoclès de la politique U.S. Cette fois, c'est aux sources du fantastique (le dédoublement de la personnalité) que Frankenheimer va chercher son inspiration. Suivant son script avec un retard constant, il déséquilibre le film. Le fait aussi que la Paramount ait jugé bon de l'amputer de près de treize minutes dans sa copie v.o. obscurcit l'histoire et laisse dans l'ombre plus d'un point important. Ainsi, des séquences particulièrement indispensables (la visite de Hudson à sa fille et à son gendre) ont étrangement disparu. Malgré (ou à cause de ?) cette mutilation, nouvel exemple de la mauvaise foi des distributeurs, « Seconds » reste assez insolite. — P. B.

The Ugly Dachshund (Quatre Bassets pour un Danois). Film en couleur de Norman Tokar, avec Dean Jones, Suzanne Pleshette, Charlie Ruggles, Kelly Thordsen, Parley Baer. — Si les productions Disney se suivent régulièrement sur les écrans parisiens, marquons celle-ci d'une pierre noire car il s'agit d'une des plus faibles. Le charme inhérent aux précédentes est ici absent et Tokar y porte bien son nom. Avouons-le, les bassets comme le danois sont odieux et seule Suzanne mérite notre indulgence. « Winnie l'Ourson », complément de programme est un pastiche, totalement raté de son modèle, le très beau « Winnie the Poo », l'un des chefs-d'œuvre de la littérature enfantine anglo-saxonne. — P. B.

4 films italiens

I Quatro Inesorabili (Quatre Hommes à abattre). Film en scope et couleur de Primo Zeglio, avec Adam West, Robert Hundar, Red Ross, Roberto Camardiel, John Bartha. — Les bandits italiens étant las d'être hors la loi, ils y rentrent et pourchassent les shérifs, avec les honneurs et les primes. Renversement qui ne change rien à l'essentiel : bien et mal s'annulent de la même façon, dans le pire — R C.

L'Uomo che Ride (L'Homme qui rit / L'Imposture des Borgia). Film en couleur de Sergio Corbucci, avec Jean Sorel, Lisa Gastoni, Ilaria Occhini, Edmund Purdom. — Entre deux westerns, Corbucci remet à l'honneur une des vieilles spécialités du cinéma transalpin : le mélodrame historique. Le roman d'Hugo est quelque peu modifié et le nombre de scénaristes crédités explique sans doute que l'on trouve côte à côte « Lucrèce Borgia », « Angelo » et « Le Roi s'amuse », sans parler de « Notre-Dame de Paris ». La réalisation terne, dans l'ensemble, est sauvée par quelques « moments ». Pour une belle scène de séduction, pour une assez juste « compréhension » du mythe du « monstre » et enfin pour un retour à tout un style jadis porté à sa perfection et ici parfois retrouvé, on peut voir ce film étrange et anachronique. — P. B

Z 55, Missao desisporata (Agent Z 55 Mission Désespérée). Film en scope et couleur de Robert White (Roberto Bianchi Montero), avec German Cobos, Yoko Tani, Gianni Rizzo, Susan Baker. — S'avère digne de Babel au stade même du label : franco-italo-espagnol, c'est juste pas assez pour lui. Donc, il racontera les aventures, en Chine, d'un savant américain mâtiné de suédois, que cherche une agent secret au sigle prudemment arabe. Le spectateur honnête, y perd vite son latin, et file en suisse. — R. C.

Zorro il Ribelle (Zorro le Rebelle). Film en scope et couleur de Piero Pierotti, avec Howard Ross, Diana De Santis, Charles Borromel, Arturo Dominici. Un père tyrannique veut contraindre une jeune jouvencelle à épouser son sadique de fils ; mais c'est encore ce profiteur de Zorro qui tirera les marrons du feu. Ici, se justifie la célèbre phrase de Paul Souday : « Le cinéma, c'est de la sous-crotte de bique » (in « Intelligence du cinéma » de Marcel L'Herbier). — J.-P. B.

2 films allemands

Chasse à l'Homme à Ceylan. Film en scope et couleur de Rudolph Zehetgruber, avec Tony Kendall, Brad Harris, Ann Smyrner, Philippe Lemaire. — Nouvelle aventure du Commissaire X, ex-adversaire des chiens verts. Une fois encore Zehetgruber délaisse les gadgets à la mode, ses personnages utilisant comme arme le bon vieux karaté. Mais cette rigueur de script allant de pair avec une réalisation anecdotique et complaisante, « donnons-le à l'oubli ». — P.B.

Die Ohnen ohne Story (Minikini Story). Film en scope et couleur de Wolfgang Seinig, avec Bambi Miller, Dolly Doreac, John Wala. — Repose dans sa bouleversante nudité le problème cher à nos linguistes : naturisme ou culturisme ? Sinon, tout à fait anodin. Seinig, pour avoir substitué mono puis mini au bikini, n'encourt pas la taule. — R. C.

1 film anglais

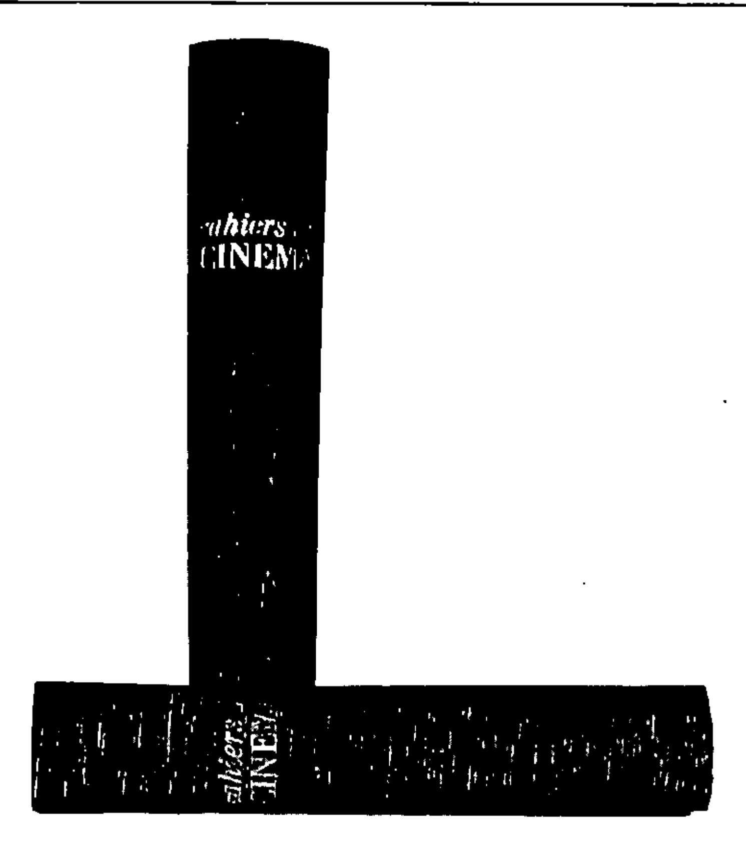
The Brides of Fu Manchu (Les Treize Fiancées de Fu Manchu). Film en couleur de Don Sharp, avec Christopher Lee, Marie Versini, Roger Hanin, Douglas Wilmer, Heinz Drache. — Après Raspoutine, c'est une nouvelle fois le héros de Sax Rohmer qui est mis en charpie par le même tâcheron, c'est dire que l'ennui que provoque l'entreprise se double d'une profonde tristesse. A éviter. — R.C.

1 film espagnol

Mourir à l'Aube. Film de Xavier Seto, avec Sylvia Morgan, A. Salazar. — Ce Xavier commence déjà à faire mourir Salazar, c'est assez tôt. La prochaine fois, ce sera peut-être Franco. Espérons. — J.-P. B.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Michel Delahaye, Jean Narboni et Sébastien Roulet.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

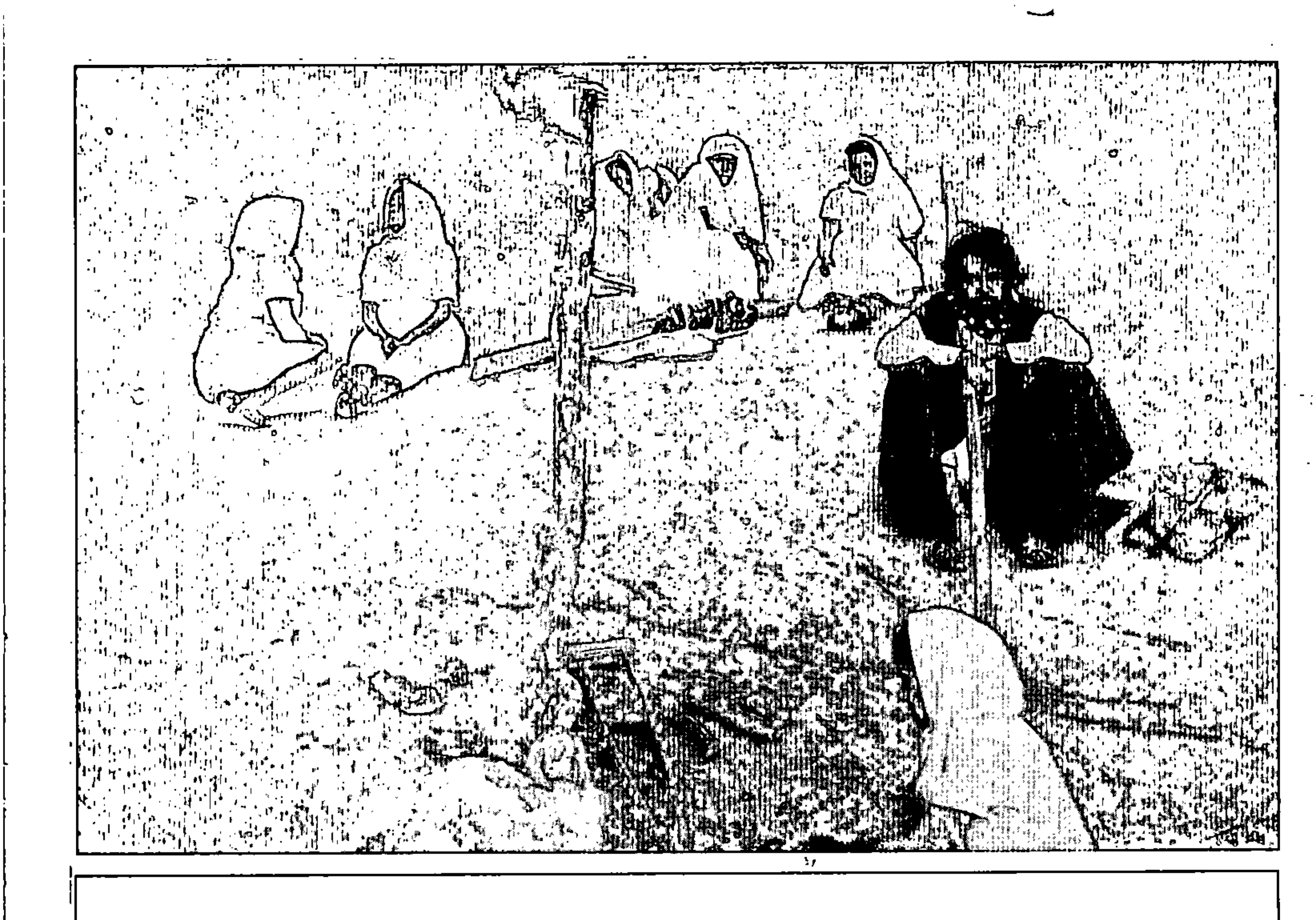


UNE RELIURE GRATUITE (VALEUR 10 F) POUR TOUT ABONNEMENT AUX CAHIERS DU CINEMA.

En vous abonnant ou en vous réabonnant, vous bénéficiez d'abord d'une importante remise : douze numéros reviennent à 66 F pour l'abonné (58 F pour les étudiants et les ciné-clubs) au lieu de 76 F. Ensuite, vous ne payez pas de supplément pour les numéros spéciaux (en 1966 : le numéro spécial de Noël, en 1967 : le disque Renoir et...). Enfin, nous vous offrons une reliure spécialement conçue pour les Cahiers (voir photo), contenant douze numéros, reliés par un système souple et pratique, dos titré à l'or. Cette reliure (d'une valeur de 10 F) vous sera offerte si vous vous abonnez ou vous réabonnez avant le 1er mai prochain. Et, ne l'oubliez pas, nos abonnés sont les meilleurs de nos alliés.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8ᵉ, ELY. 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, ODE. 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **3 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**



cahiers du cinéma prix du numéro 6 francs